Iris Murdoch

LA SALVACIÓN POR LAS PALABRAS

¿Puede la literatura curarnos
de los males de la filosofía?

SIRUELA BIBLIOTECA DE ENSAYO

Iris Murdoch

LA SALVACIÓN POR LAS PALABRAS

¿Puede la literatura curarnos
de los males de la filosofía?

SIRUELA BIBLIOTECA DE ENSAYO

Iris Murdoch

La salvación por las palabras

¿Puede la literatura curarnos de los males de la filosofía?

Traducción del inglés de
Carlos Jiménez Arribas

Siruela

Biblioteca de Ensayo 96 (Serie Mayor)

Edición en formato digital: mayo de 2019

En cubierta: fotografía de World History Archive / Alamy Stock Photo
Diseño gráfico: Ediciones Siruela
© Iris Murdoch, 1959-1978
© De la traducción, Carlos Jiménez Arribas
© Ediciones Siruela, S. A., 2018

Todos los derechos reservados. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, *www.cedro.org*) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 978-84-17860-58-5

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

Lo sublime y lo bueno

Existencialistas y místicos

La salvación por las palabras

El arte es la imitación de la naturaleza

A vueltas con lo bello y lo sublime

Contra las cosas sin gracia

LO SUBLIME Y LO BUENO

He aquí la siguiente queja en boca de Tolstói:

> Todas las estéticas existentes están construidas sobre este plano. En lugar de proporcionar una definición del arte verdadero y a continuación, dependiendo de si una obra encaja o no en esa definición, determinar qué es arte y qué no lo es, reconocen como arte cierta clase de obras que, por alguna razón, gusta a los miembros de cierto círculo e inventan una definición de arte que incluya todas esas obras[1].

No estoy de acuerdo del todo con esto. Cuando percibimos sin mediación alguna que unas obras de arte son mejores que otras, estamos ejerciendo gran autoridad; y eso tiene en nuestro ser un efecto moral e intelectual muy profundo: tanto o más que las reflexiones filosóficas sobre el arte en general que podamos emitir. De hecho, si Tolstói tuviera razón, los críticos se verían obligados a formular de manera explícita una ética y una estética antes de pronunciarse con total seguridad. Me resisto a creer que esto sea necesario; y, dado que lo que me ocupa aquí es ofrecer una definición del arte en general, y no emitir un juicio sobre obras concretas, diría más bien lo opuesto: que lo que hay que juzgar a la luz de las grandes obras de arte es nuestra estética, de la cual aquellas son independientes; y que sería normal que perdiésemos la fe que les tenemos a Kant y a Tolstói si descubriéramos excentricidades imperdonables en los juicios que emiten sobre el mérito en el arte. Por tanto, empecemos diciendo que Shakespeare es el más grande de todos los creadores; y, partiendo de eso, dejemos que se alce nuestra estética hasta ser justificación filosófica de un juicio tal. Y obsérvese que en

la filosofía moral puede y, según yo lo veo, debe usarse un método parecido. Esto es, si una filosofía moral no da cuenta de manera satisfactoria o suficiente de lo que en términos no filosóficos sabemos que es el bien, entonces, a la basura con ella.

¿Estamos acaso en condiciones de ofrecer una definición unívoca del arte? Lo mismo cabe preguntarse acerca de la moral. Porque está claro que tanto el arte como la moral se pueden definir de dos formas diferentes: o bien por medio de una especie de mínimo común denominador, formulando preguntas del tipo «Aparte del mérito, ¿qué distingue a un objeto artístico de otro al que haya dado forma la naturaleza o el azar?» y «Aparte de los valores que expresa, ¿qué distingue a un juicio ético de la simple constatación de un dato o qué lo distingue de un juicio estético?». Si no, la otra forma de definir el arte y la moral sería mediante el estudio de sus manifestaciones más excelsas, hasta dar con qué es la esencia del arte verdadero y de la mejor moral. Igualmente, aunque se busque exclusivamente o lo uno o lo otro, está claro que no siempre es fácil deslindar ambas definiciones. No me ocupa en estas páginas la primera de ellas, la del mínimo común denominador; aunque creo que merece la pena formularla y que algo se puede sacar al responder a la pregunta: «¿Qué tienen en común todos los juicios éticos?» (eso sí, menos de lo que creen algunos filósofos contemporáneos, como es el caso de R. M. Hare); y lo mismo valdría para los juicios estéticos. Sin embargo, dicha investigación es mucho menos importante que la otra; y está claro que al acometer esta última estaremos decantándonos por lo que nos parece más valioso y (por mucho que les pese a algunos filósofos) estaremos emitiendo juicios de valor. Con razón dice Tolstói: «La valoración de los méritos del arte [...] depende del modo en que cada cual entiende el sentido de la vida, de lo que considera bueno o malo en la vida»[2]. Sea lo que sea lo que veamos en el arte, entretenimiento, educación, una revelación de la realidad, o incluso el arte por el arte (y váyase a saber qué significa esto último), eso revela ya de por sí qué consideramos valioso y (lo que es lo mismo) cómo entendemos en lo esencial el mundo.

Uno de los intentos más interesantes por definir el arte en época moderna y, de hecho, uno de los pocos que tienen interés desde un punto de vista filosófico, es el que formuló Kant en la *Crítica del juicio*. Aquí me propongo acercarme a mi propio esbozo de definición después de valorar y someter a crítica la que ofrece Kant, y que resumiré como sigue: al hablar del juicio estético, Kant distingue entre lo bello y lo sublime; y, al hablar de lo primero, distingue a su vez entre la belleza libre y la que es dependiente. El verdadero juicio del gusto atañe a la belleza libre. En ella, según Kant, la imaginación y el entendimiento operan en armonía al percibir un objeto sensorial que no se presenta bajo ningún concepto concreto y es verificado de acuerdo a una ley que no podemos formular. La belleza está «inmediatamente unida con la representación mediante la cual el objeto es dado (no mediante la cual es pensado)»[3]. La belleza es cuestión de forma. Lo verdaderamente bello no depende del interés, no lo mancillan ni el bien, ni placer alguno ajeno al acto de representación del objeto en sí. No tiene nada que ver ni con el encanto ni con la emoción. Lo que es bello exhibe una «finalidad sin fin»; se ha compuesto como con un fin y, sin embargo, no podemos decir que tenga fin alguno. Es, además, por usar la terminología de Kant, universal aunque subjetivo; y necesario, aunque no apodíctico. Es decir, cuando ponemos sobre la mesa un juicio relativo al gusto, lo hacemos, aunque no podamos probarlo, desde el «sentido común» (*sensus communis*); y, al hacerlo, «solicitamos aprobación», pues consideramos que todos deberían considerar bello lo que bello consideramos nosotros. Pero, dado que, *ex hypothesi*, no podemos formular la regla según la cual se construyen los objetos bellos, es este un juicio que no podemos demostrar. Diría más, el juicio estético es inmediato; y el placer que nos depara lo bello, inseparable de su asimilación. De hecho, es la síntesis misma: la que reúne las piezas hasta dar con una representación sin conceptos. Lo que Kant llama juicio estético se puede formar en relación tanto con el arte como con la naturaleza, y es el mismo Kant quien afirma que el arte y la naturaleza nos agradan porque se asemejan el uno a la otra; es decir, que le tomamos gusto a la naturaleza cuando parece que ha sido construida siguiendo un designio, y al arte se lo tomamos cuando parece que no tiene

ninguna finalidad. Como ejemplos de una belleza libre, es decir, verdadera, Kant da las flores, los pájaros, los motivos que reproduce el papel pintado en las paredes, esas líneas que se entrelazan sin seguir ningún designio, y «toda la música sin texto». Dice también: «El canto mismo de los pájaros, que no podemos reducir a reglas musicales, parece encerrar más libertad y, por tanto, más alimento para el gusto que el canto humano mismo dirigido según todas las reglas musicales»[4]. «En el juicio de una belleza libre (según la mera forma), el juicio de gusto es puro»[5]. Como ejemplos de belleza dependiente, da «la belleza humana, la belleza de un caballo, de un edificio», la cual «presupone un concepto de fin que determina lo que deba ser la cosa; por tanto, un concepto de su perfección». Así, por ejemplo, cualquier intento por representar un personaje tipo echará a perder la pureza de la belleza al introducir en liza un concepto; y, por supuesto, fatal es asimismo la más mínima preocupación por la idea del bien, o por un contenido moral. Cualquier «enlace de la satisfacción estética con la intelectual» redunda en algo que no es un juicio puro del gusto (aunque pueda serlo, y muy bueno, de muchas otras cosas).

Por lo que respecta a lo sublime, lo cual diferencia de lo bello, Kant tiene todo esto que decir: mientras que la belleza no está relacionada con la emoción, el sentido de lo sublime sí que lo está. En puridad, aunque hay objetos que pueden ser bellos, ningún objeto es sublime. Son más bien ciertos aspectos de la naturaleza los que despiertan en nosotros el sentimiento de la sublimidad. Mientras que la belleza resulta de la armonía entre la imaginación y el entendimiento, la sublimidad resulta de un conflicto entre la imaginación y la razón. (La belleza es un concepto intermedio del entendimiento, la sublimidad es un concepto indeterminado de la razón). Lo que en la naturaleza es vasto e informe, o vasto, poderoso y terrorífico, puede despertar el sentido de sublimidad, siempre y cuando no sea miedo lo que sintamos. Una cadena montañosa, el cielo estrellado, el tormentoso mar, una gran cascada: estas cosas suscitan en nosotros lo sublime. Ahora bien, Kant define lo sublime de la manera siguiente: «es un objeto (de la naturaleza) cuya representación determina el espíritu a pensar la inaccesibilidad de la naturaleza como exposición de ideas»[6]. Es un

sentimiento que «nos hace, en cierto modo, intuible la superioridad de la determinación razonable de nuestras facultades de conocer sobre la mayor facultad de la sensibilidad»[7]. Esto es, la razón impone su ley y nos lleva a comprender lo que tenemos delante como una totalidad. Para Kant, y también para Hegel, la razón es la facultad que busca el todo por sistema y aborrece lo que está incompleto o yuxtapuesto. Delante del cielo estrellado, o de las montañas, la imaginación hace lo que puede por cumplir con esta exigencia de la razón, y fracasa en el intento; de tal manera que, por un lado, experimentamos desasosiego al ver que la imaginación no alcanza a comprender lo que tenemos delante; y, por otro, sentimos el regocijo de ser conscientes de la naturaleza absoluta que ostenta esta exigencia de la razón, la cual excede los límites de la pura imaginación sensible. Estos sentimientos encontrados, apunta Kant, se parecen mucho a la idea de *Achtung*, que es lo que se siente al respetar la ley moral. «El sentimiento de la inadecuación de nuestra facultad para la consecución de una idea, que es para nosotros ley, es respeto»[8]. *Achtung* es sentir lo doloroso que es que una exigencia moral frustre nuestra naturaleza sensorial; y cuán gozoso es saber que nuestra naturaleza es racional: es decir, sentimos la libertad de actuar conforme a la exigencia absoluta de la razón.

Lo bello y lo sublime están relacionados con lo bueno; y también, de diferentes maneras, con la idea de libertad. Aunque Kant insiste en que lo bello no debe ser mancillado por lo bueno, es decir, que no debe ser conceptualizado de tal modo que lo lleve al ámbito del juicio moral; sí que dice, no obstante, que lo bello simboliza lo bueno, que es una analogía de lo bueno. El juicio del gusto es una especie de equivalente sensorial del juicio moral; y ello porque es independiente, desinteresado, libre. Aunque, tal y como lo pone Kant, la libertad del juicio del gusto se parece más a la libertad del juego. La experiencia de sublimidad guarda una relación mucho más estrecha con la moral, dado que en ella es la razón, es decir, la voluntad moral misma, la que se muestra activa en la experiencia. Y mientras que la experiencia de la belleza es como la cognición, contemplativa y sosegada, la experiencia de lo sublime pone en marcha la mente y se parece al ejercicio de la voluntad en el juicio moral. No es que la libertad de lo

sublime simbolice la libertad moral, es que la encarna; aunque no sea una libertad moral que esté activa de manera fehaciente, sino solo, por así decir, en lo que de suyo intuye de manera exultante.

Procedo ahora a comentar este punto. Mis primeras observaciones son de pequeño alcance y muy obvias; y, si fueran aceptadas, cambiarían la visión de Kant, siguiendo el tenor de muchas de sus propias intenciones, hasta convertirla en una visión del arte que nos es familiar hoy día y con la que nos sería mucho más fácil estar de acuerdo. Quiero pasar después a una crítica mucho más radical, que sirva para apuntar un esbozo de lo que considero la verdadera visión del arte. De entrada, apreciamos que el arte puro, o el arte verdadero, según Kant, es una parte ínfima de lo que solemos pensar que es el arte. Para Kant, la apreciación estética por antonomasia es la contemplación de una flor; o, mejor aún, un motivo lineal y abstracto, algo en lo que la forma pueda jugar a su antojo hasta acercarse a la condición de objeto y sin que interfiera en ello concepto alguno; aunque sí es cierto que da entrada con cautela en el ámbito del arte a otros casos más dudosos, como algún fragmento de poesía; siempre y cuando sean concebidos tan solo como «un libre juego de la imaginación», nada que se parezca a una clasificación conceptual ni a declaración alguna. La poesía «es el arte de conducir un libre juego de la imaginación como un asunto del entendimiento»[9]. La poesía nos agrada porque se parece a la retórica, cuando en realidad es simplemente un juego.

No creo que la posición que Kant intenta sostener aquí sea del todo coherente. Porque es difícil cuadrar el tenor extremado de lo que quiere decir sobre la belleza libre y sobre la dependiente (por ejemplo, que la representación de todo aquello de lo que tengamos un concepto ideal, o uno que lo gobierne, tiene por fuerza que redundar en belleza dependiente) con la clasificación como belleza libre de toda la poesía a excepción de la de Mallarmé. Es más consistente cuando clasifica como tal solo la música sin palabras. En cualquier caso, creo que muy pocos de nosotros aceptaríamos la concepción tan angosta del arte que subyace en tales afirmaciones, incluso sin siquiera interpretarlas al pie de la letra. Y, si lo hiciéramos, yo creo que intentaríamos transformar esa noción de que el arte no está

gobernado por ningún concepto. No querríamos compartir con Kant ese ideal de que la obra de arte aspire a ser, en cierta medida y en la medida de lo posible, no significante. No obstante, el hecho de que la obra de arte sea, de alguna manera, un fin en sí mismo no tiene necesariamente que llevar a eso; porque se puede hablar de la obra de arte como de algo que es a la vez contenido y continente y tiene forma única; algo que de hecho se acerca mucho a la condición de objeto, que no cumple ningún fin instructivo. A su vez, se puede admitir el uso de conceptos; admitir incluso que se dedique a otros fines, como pasa con una iglesia. Cuando I. A. Richards afirmó que un poema no dice nada, no se refería a que no estuviera formado por frases inteligibles. Por supuesto, habrá variedad de opiniones a la hora de establecer hasta qué punto hay que dejar que el arte tenga algún tipo de relación con los conceptos. Habrá quien crea que al tomar una iglesia como un objeto de arte deberíamos abstraernos del uso al que está dedicada, y habrá quien se mostrará en desacuerdo; e igualmente amplia será la gama de opiniones a la hora de admitir que la profundidad y la importancia de lo que se diga en un poema pueda afectar al juicio que sobre ese poema hayamos de emitir. Y es cierto que será difícil en tales casos separar el juicio estético de otros tipos de juicio. Pero yo creo que la corriente teórica general en la actualidad, aunque insiste, muy al hilo de la estética kantiana, en que el objeto artístico es independiente y constituye un fin en sí mismo, adopta una perspectiva más generosa que permite a dicho objeto encarnar o expresar conceptos. En relación con esto apuntaré lo siguiente: Kant aborda el juicio estético trazando una analogía con el juicio perceptivo cognitivo. Es decir, que tiene que producirse de inmediato, casi se diría que de manera automática; y el placer que nos procure se dará en el acto, por pura síntesis. De nuevo insisto en que esta descripción vale para la percepción que tenemos de una rosa, mas no para *El rey Lear*. Pero estas son críticas de poca importancia. Se puede salvar mucho, si así se desea, de lo que Kant dice acerca de la forma —la ausencia de una regla que podamos formular al respecto, su imparcialidad, su independencia—, y a la vez dar entrada al contenido conceptual y admitir que el disfrute estético no es un estado de ánimo que dependa exclusivamente de la percepción. Es decir, el objeto

artístico no es algo «dado» sin más, sino que también es algo pensado. Y con estas correcciones nos queda, sugiero, una opinión que hoy sería ampliamente aceptada y que ha expresado bien, por ejemplo, Stuart Hampshire en su capítulo «Logic and appreciation», en el libro *Aesthetics and Language*, editado por [William] Elton:

> [El artista] no se propuso la creación de la belleza, sino la de una cosa concreta. Los cánones de éxito y fracaso, de perfección e imperfección son, según esto, algo inherente a la obra en sí [...]. Se puede escoger cualquier cosa como objeto de interés estético: cualquier cosa que, una vez considerada con detención y apartada de todo uso, ofrezca, por cómo vienen ordenados los elementos de que consta y lo que en la imaginación evocan, algún tipo de satisfacción que le sea propia. Un juicio estético tendrá que señalar el orden de esos elementos y mostrar en qué estriba la originalidad de dicho orden para ese caso en concreto.

Quiero pasar ahora a críticas de la posición de Kant de mayor calado; y nos ayudarán en esto, en primer lugar, Shakespeare, de acuerdo con el principio que establecí al inicio de estas páginas, y luego Tolstói. ¿Por qué no nos vale para nada la opinión de Kant? Sugiero, y con ello solo apunto a un esbozo de respuesta, que no nos vale, claramente, porque no da cuenta en modo alguno de la grandeza de la tragedia. Ni da cuenta tampoco de esa grandeza parecida, pero que puede responder a otros nombres, en las artes no literarias. Kant prefiere el canto de los pájaros a la ópera. Kant cree que el arte es en lo esencial un juego. Ahora bien, Shakespeare es gran arte, y Shakespeare no es un juego, luego Kant tiene que estar equivocado. Tolstói creía que cuando valoramos una obra de arte, estamos dando nuestra opinión sobre el bien y el mal. Parémonos en una o dos cosas más que dijo. Según Tolstói, la actividad artística es la comunicación de un sentimiento. Un niño cuenta que ha visto un lobo, y será un artista si sabe cómo recrear y transmitir lo que sintió en aquel momento. Sin embargo, el arte propiamente dicho, el arte en sentido estricto, no es la transmisión de cualquier sentimiento, sino solo de los sentimientos más elevados, es decir, los

sentimientos que hace aflorar la percepción religiosa. «El arte es una actividad humana que tiene por objeto transmitir los sentimientos más elevados y mejores de las personas»[10]. Es «un medio de comunicación entre los hombres (que los une en un mismo sentimiento), indispensable para la vida y el progreso por la senda del bien de cada individuo y de la humanidad en su conjunto»[11]. Y «no hay nada más nuevo que los sentimientos que derivan de la conciencia religiosa de una determinada época»[12]. Estas declaraciones se nos antojan a la vez muy prometedoras y de gran enjundia después de la opinión que sostenía Kant, tan frívola y desconcertante en algunos sentidos. Sin embargo, son declaraciones más propias de un moralista que de un filósofo. Tiene Tolstói además otra opinión que va más allá en su calado y desafío, pero que es de difícil defensa. Sostiene que el gran arte es universal y simple, y que eso lo hace por lo general fácil de comprender. Nótese que esta especie de percepción religiosa instintiva, compartida por todos, ocupa el lugar de lo que Kant llamó *sensus communis*: «Lo que distingue una obra de arte de cualquier otra forma de actividad espiritual es que su lengua es comprensible a todos [...]. Las grandes obras de arte solo son grandes en la medida en que son accesibles y comprensibles a todos»[13]. Se comprenden porque la relación de todo hombre con Dios es la misma. Ejemplos de gran arte: la *Ilíada*, las historias del Antiguo Testamento, las parábolas, los cuentos populares. Así como algunas novelas de Dickens, George Eliot, Dostoievski, Victor Hugo. Ejemplos de arte malo y de difícil comprensión que Tolstói condena: la pintura impresionista, los poemas de Mallarmé y de Baudelaire, casi toda la música de Beethoven. Puede que nos convenga en este punto volver a tomar a Shakespeare como vara de medir. Porque, en esto al menos, Tolstói no puede tener razón. Yo me identifico por completo, y me quedo impresionada, al ver la seriedad con la que afirma que el gran arte ha de ser universal, esto es, simple, no particular y comprensible a todos; aunque bien sabemos que hay gran arte que es difícil. O sea, que las preferencias de Tolstói no nos valen como criterio. ¿Se puede, no obstante, aprovechar en algo su opinión aunque sea exponiendo lo mollar de la cuestión de forma menos polémica: eso de que el gran arte expresa un sentimiento religioso o

una percepción religiosa? ¿Y se puede de algún modo poner esto en relación con los elementos más aceptables quizá de la opinión de Kant?

Por volver ahora con Kant y lo sublime. Hay algo muy sugerente, que produce casi ebriedad, de hecho, y es en sí misma una de las cosas más hermosas y fascinantes de toda la filosofía: me refiero a la conexión que se da entre lo sublime, a través del concepto de *Achtung*, y la teoría ética de Kant. Pese a eso, cuando se observa esta conexión con detenimiento, resulta evidente que, a diferencia de lo que pudiera parecer a primera vista, es más difícil extraer de ella una teoría del arte aceptable para nosotros que vaya más allá de la teoría kantiana de lo bello. Por supuesto, según Kant, lo sublime no tiene nada que ver con el arte. Es una emoción que levanta el ánimo y que yo siento en los Alpes. Esto puede resultar decepcionante, sobre todo porque los ejemplos que elige Kant apuntan a ese culto a los aspectos más góticos de la naturaleza, propio del siglo XVIII, que ahora no se nos ocurriría definir como edificantes. Pero sobre todo porque cuando nos ponemos a pensar en ejemplos reales de sentimientos sublimes, vemos que no son nada fáciles de interpretar; que podrían hasta guardar, en toda su complejidad, cierta relación no solo con la moral, sino también con el sexo. Creo que podemos afirmar, sin faltarle el respeto a ese gran concepto, que la misma idea de *Achtung* tiene también sus conexiones con el sexo. No obstante, pese a la decepción, no puedo dejar de darle vueltas a la relación entre la idea de lo sublime con la de *Achtung* y ver en ello la semilla de algo maravilloso. Probemos otra vez.

La teoría de lo sublime debería ser la teoría kantiana de la tragedia. Es casi la teoría de la tragedia de Hegel, aunque no del todo. Veamos en qué yerran ambas teorías. Para ello, apunto esta breve diferencia entre Kant y Hegel: Kant piensa en lo sublime cuando la imaginación no alcanza a comprender una totalidad concebida de un modo abstracto, casi matemático, que no es ni histórica, ni social, y que no viene dada por la razón, sino solo vagamente entrevista por ella. Lo sublime es un segmento de una circunferencia que la imaginación comprende; pero queda el resto de la circunferencia, que es lo que la razón exige y, por así decir, sueña, pero no proporciona. Lo sublime solo lo ocasionan objetos naturales (que no son

históricos, ni sociales, ni humanos); y cuando la imaginación no alcanza a comprenderlos del todo, eso provoca la cadena de dolor y placer de la sublimidad, que es una especie de percepción vasta y sistemática de la naturaleza vedada al espacio y al tiempo, y a la condición misma de nuestra sensibilidad. Aquí Hegel, como en tantas partes, de hecho, convierte en algo social e histórico, humano y concreto, lo que Kant nos ha brindado como algo abstracto, no histórico, etc. Según Hegel, la experiencia de la tragedia es concebir un conflicto entre dos bienes incompatibles. No ya un conflicto entre el bien y el mal, sino entre dos bienes que son vistos como tales porque encarnan fuerzas sociales diferentes muy reales y de gran arraigo en la sociedad. Tanto Antígona como Creonte tienen razón, y eso lo vemos si comprendemos el alcance total de la situación en la que están inmersos ambos. La unidad de la sustancia ética se nos da como un todo, y dentro vemos y comprendemos un conflicto entre dos bienes. La queja que tiene Hegel contra la tragedia moderna es que se trata de un conflicto entre individuos que no representan ningún bien real ni concreto, solo sus propios y privados caprichos y pasiones. La sustancia ética en la que sucede la obra de teatro no está completa. La diferencia entre Kant y Hegel es que Kant pone la sublimidad en relación con el sueño de una totalidad vacía y no histórica que no nos es dada. Solo tenemos un segmento de la circunferencia. Mientras que Hegel relaciona la tragedia con una totalidad social y humana que sí nos es dada, dentro de la cual vemos un conflicto cuya resolución y reconciliación es la propia totalidad. No tenemos tan solo un segmento, sino toda la circunferencia. Llevemos esto al ámbito de la libertad. Lo sublime es una experiencia de la libertad; pero se trata de una libertad vacía: la pretensión infructuosa que aspira a alguna forma de comprensión de la naturaleza que sea total, perceptual y, de suyo, imposible. Hegel humaniza esas pretensiones de la razón. La razón aspira ahora al total entendimiento de una situación social humana; pero lo desconcertante es que, según él, dicha aspiración se ha visto colmada. Tal es así que la libertad de los personajes trágicos lo es en relación con un todo social comprendido de manera externa, dentro del cual se mueven. A Kant lo preocupa, aunque de manera muy tangencial, la indefensión de los seres

humanos. Pero la tragedia de Hegel no parece ni tragedia, ya que los espectadores no ocupan la indefensa posición de los personajes dramáticos, sino que están sentados cómodamente, instalados en el punto de vista de la totalidad. Fuera lo que fuera lo que Aristóteles entendía por catarsis, no era eso. Déjenme de antemano que les diga que en mi opinión la verdadera visión de la tragedia incluye tanto elementos kantianos como hegelianos. Y con una metáfora espuria y relativamente traída por los pelos, diría que la circunferencia tiene que ser humanizada, sí: pero que no nos ha de ser dada. A continuación, explicaré con más claridad, espero, lo que quiero decir con esto.

Las limitaciones de la estética de Kant son las mismas que las de su ética. A Kant le da miedo lo particular, le da miedo la historia. Comparte ese miedo con Platón, y también, de forma distinta, con Tolstói. Platón desconfía del arte porque el arte tiene que ver con los sentidos, con lo particular, y en ello no hay vuelta de hoja. Platón dice (*La República*, 604E) que «el elemento irritable admite mucha y variada imitación; pero el carácter reflexivo y tranquilo, siendo siempre semejante a sí mismo, no es fácil de imitar ni cómodo de comprender cuando es imitado»[14]. Esto viene como anillo al dedo para explicar el fracaso de muchos novelistas. Tolstói dice también: «Si a las mejores novelas de nuestra época les quitamos los detalles, ¿qué queda?»[15]. Los *objets d'art* ideales para Kant eran las flores y las líneas que se entrecruzan sin significado alguno: cosas sencillas, limpias, no mancilladas por ninguna particularidad histórica ni humana. Y a eso se refería cuando las llamó *libres*. Si pasamos de la estética de Kant a la ética, el ideal es el mismo. A Kant lo molestaba la influencia que tiene la historia en la ética. Y así intenta hacer del juicio ético una representación tangible de una forma intemporal de actividad racional; y es esto, esta huera pretensión de un orden total, lo que debemos respetar los unos en los otros. Porque lo que Kant nos pide que respetemos no son los individuos históricos dueños de su particularidad como de un todo enmarañado, sino que respetemos la razón universal que albergan en su pecho. En la medida en que somos racionales y morales, somos todos iguales y, de alguna extraña forma, trascendentes a la historia. Pertenecemos a una armonía de

voluntades que, aunque no se dé aquí abajo, en cierto sentido existe. Tal y como Kant ve la ética, no hay sitio para la idea de tragedia, por eso no nos sorprende que sea incapaz de dar cuenta de ella en su estética. La libertad es la posibilidad que tenemos de zafarnos de la historia y alcanzar la comprensión de una idea universal del orden que después aplicamos al mundo sensible. Lo que fue la verdadera actitud moral de Kant tal y como la percibimos concuerda con esto. Se nos supone una vida acorde con reglas tremendamente simples y generales: suprimir la historia, suprimir la excentricidad. Con más claridad se ve aquí que la belleza simboliza el bien, que es en lo sensorial su equivalente. Y el juicio estético tiene el mismo carácter de sencillez y autocontención que el juicio moral e, idealmente, es la respuesta a algo que no tiene nada de complicado ni de individual en grado sumo. Los gustos estéticos de Kant reflejan sus preferencias morales. Le gustaría, por así decir, usar la moralidad como alambique para que cristalizase en ella una sociedad libre del devenir histórico, una sociedad simple que viviera ateniéndose exclusivamente a unas reglas generales («Diga siempre la verdad», etc.) y en la que no cupiera nada que fuese moralmente complicado o excéntrico.

Permítaseme ahora que enuncie, de forma breve y dogmática, lo que yo tomo por verdadera opinión en la materia, en oposición a la de Kant. El arte y la moral son, con ciertas salvedades que mencionaré a continuación, una y la misma cosa. Su esencia es la misma. La esencia de ambos es el amor. El amor es la percepción de lo individual. El amor es caer en la cuenta, no sin dificultad, de que algo ajeno a uno mismo es real. El amor, y también el arte y la moral, es el descubrimiento de la realidad. Lo que nos sorprende y nos lleva a caer en la cuenta de nuestro destino suprasensible no es, como Kant se imaginaba, la indeterminación formal de la naturaleza, sino lo inefable de su particularidad; y lo más particular e individual de todas las cosas naturales es la mente humana. Ese es, de paso, el motivo de que la tragedia sea el arte más elevado: porque es el que tiene que ver sobremanera con lo más individual. He aquí el recto sentido de ese regocijo de la libertad que atañe al arte y que tiene en la moral su equivalente, aunque sea más raro hallarlo aquí. Es la percepción de algo más, algo particular, de su existencia

fuera de nosotros. Los enemigos del arte y la moral, los enemigos, esto es, del amor, son los mismos: la convención social y la neurosis. Se nos puede pasar por alto el individuo por culpa de la totalidad de Hegel, o porque estemos inmersos en un todo social al que permitimos de manera acrítica que determine nuestros actos, o porque solo nos veamos los unos a los otros así determinados. O a lo mejor se nos puede pasar por alto el individuo porque estemos encerrados a cal y canto en un mundo de fantasía que nos hemos fabricado nosotros mismos y al que intentamos llevar cosas de afuera, sin comprender del todo su realidad e independencia, por lo que pasan a ser nuestros propios y soñados objetos. La fantasía, la enemiga del arte, es la enemiga de la verdadera imaginación; y el amor es un ejercicio de la imaginación. A esto se refería Shelley cuando dijo que el egotismo es el gran enemigo de la poesía. Y esto es así tanto para el que la escribe como para el que la lee. Digna ocasión de regocijo es el ejercicio de superación del yo que hago, por ejemplo, cuando leo *El rey Lear*, cuando expulso la fantasía y la convención. Es también, si se hace cumplidamente, cosa que es rara, algo doloroso. Y muy similar a la idea de *Achtung*. Maravilla ver que Kant casi dio en el clavo. Pero pensó en la libertad como en la aspiración a un orden universal formado por una armonía prefabricada. No era una libertad trágica. La libertad trágica que el amor implica es la siguiente: que todos tenemos una capacidad sin límites para imaginar el ser de los otros. Es trágica porque no hay armonía prefabricada, y los otros son, hasta un extremo que nunca deja de sorprendernos, distintos a nosotros. No hay tampoco un todo social dentro del cual podamos llegar a comprender las diferencias como algo allí puesto y con lo que nos hemos reconciliado. Solo tenemos un segmento de la circunferencia. Ejercitamos la libertad en la confrontación de unos con otros, en el contexto de una labor inextinguible de entendimiento imaginativo de dos individuos distintos, irreductibles en su diferencia. El amor es el reconocimiento imaginativo, el respeto de esa otredad.

Siguiendo esta teoría, podemos ofrecer una historia de la literatura de tamaño bolsillo que ofrezca un orden atendiendo al mérito. Tal historia funciona siguiendo la idea de la libertad, el trato que ha recibido en distintas

épocas. La historia de cómo se ha tratado la libertad se divide en cinco fases. Estas fases pueden ser consideradas desde un punto de vista más o menos cronológico, o independientemente de la cronología. Son las que siguen: (1) *Libertad trágica*. Este es el concepto de la libertad que he puesto en relación con el concepto del amor: la libertad como un ejercicio de la imaginación en un conflicto no reconciliado de seres disímiles. Les pertenece especialmente a los griegos, quienes puede que la inventaran. Su forma literaria es la tragedia teatral. (2) *Libertad medieval*. Aquí el individuo es visto como una criatura dentro de una jerarquía de realidad teológica descrita solo parcialmente. Las formas literarias son las historias religiosas, las alegorías, las moralidades. (3) *Libertad kantiana*. Esta pertenece a la Ilustración. El individuo es visto como un ser racional no histórico que avanza hacia un acuerdo completo con otros seres racionales. Las formas literarias son los relatos racionalistas, las alegorías y las novelas de ideas. (4). *Libertad hegeliana*. Pertenece sobre todo al siglo XIX. Se entiende al individuo como parte de una sociedad histórica total, y la importancia del papel que desempeña deriva de dicha sociedad. La forma literaria es la verdadera novela (Balzac, George Eliot, Dickens). (5) *Libertad romántica*. Pertenece sobre todo a los siglos XIX y XX, aunque echa raíces antes. Ve en el individuo a un solitario que como tal, y en cuanto tal, tiene su importancia. Tanto la libertad hegeliana como la romántica son, claro está, desarrollo de la libertad kantiana. Hegel convierte el Reino de los Fines en una sociedad histórica; mientras que el romántico deduce, partiendo del vacío ahistórico de los otros seres racionales de Kant, que no nos queda más remedio que asumir que estamos solos. (Es esta una línea de pensamiento que conduce al existencialismo. *Angst* es la versión moderna de *Achtung*; solo que ahora no le tenemos miedo a la ley en sí, sino a su ausencia). La forma literaria es la novela neurótica contemporánea.

Por supuesto, esta historia de bolsillo no es más que un juguete, pero no se negará que sugiere algunas cosas bien ciertas. Y no funciona de forma totalmente cronológica por razones obvias, dado que Shakespeare no era griego. Podemos apuntar también, y he aquí quizá una de sus aportaciones, que, según esta historia, la novela está condenada a quedar por debajo del

nivel de la tragedia. La novela no llega a ser trágica porque, prácticamente en todos los casos, sucumbe ante uno de los dos grandes enemigos del amor: la convención y la neurosis. La novela del siglo XIX sucumbió a la convención; la novela contemporánea, a la neurosis. La novela del siglo XIX es mejor que la del XX porque la convención es el enemigo menos mortífero de los dos; y porque, dada una sociedad que se halla en una fase dramática de su ser, el simple hecho de explorar esa sociedad nos llevará muy lejos. No tan lejos, sin embargo, como querríamos ir. Porque entendemos perfectamente las palabras de Tolstói cuando pregunta qué queda si a las mejores novelas de nuestra época les quitamos los detalles. Un Tolstói que, aun así, es capaz de demostrar que la novela puede ser trágica, que puede alcanzar parecida altura. Una novela reciente que también lo demuestra, aunque queda bien por debajo de las de Tolstói, es *Doctor Zhivago*. Yo creo que no es difícil, en el caso de Tolstói y Pasternak, ver que el tenor de su grandeza se debe asociar a la compasión y al amor: a la comprensión no violenta de la diferencia. ¡Y con cuánto regocijo experimentamos la ausencia del yo en la obra de Tolstói, y en la de Shakespeare! He ahí lo sublime verdadero.

Finalmente, unas palabras sobre el arte y la moral. Decir que el amor es la esencia del arte no es lo mismo, ni por asomo, que decir que el arte es algo didáctico o instructivo. Es un hecho que no se puede negar que si el arte es amor, entonces tiene que hacernos mejores moralmente; mas esto es así, como si dijéramos, solo por casualidad. El nivel en el que opera ese amor que es arte es más profundo que el nivel en el que se debate la voluntad de ser mejor persona. Porque, de suyo, el amor es más profundo que la conciencia y más simple que la moral social; y, a veces, incluso la destruye. Es por ello que todos los dictadores, también los dictadores en potencia, de Platón a Jrushchov, han desconfiado del arte. Pensar que la única alternativa a esa especie de teoría del arte por el arte *à la Bloomsbury* sea la siniestra teoría del arte didáctico es una falacia que ha arrojado confusión en el ámbito de la filosofía contemporánea. Esto no es así. La obra de los grandes creadores demuestra a las claras que el «arte por el arte» es una doctrina tan

endeble como frívola. El arte lo es por la vida, en un sentido que he intentado señalar; de lo contrario, carece de valor alguno.

He llegado tan lejos como me ha sido posible en mi intento de identificar el arte con la moral. Lo que perdura es la diferencia entre ambos por razones que tienen que ver con el sentido y con la forma. Debo decir en este punto que hago extensible mi teoría a todas las artes, no solo a las literarias. Pensar en el amoroso respeto que le es debido a una realidad ajena a la propia tiene tanta relevancia para el alfarero como para el novelista. Además, la teoría no solo cabe aplicarla a las artes declaradamente imitativas. El arte más elevado no es la música, tal y como imaginaba Schopenhauer, a quien no le importaba gran cosa la particularidad del ser humano. Ese arte más elevado es la tragedia, porque, tal y como dije antes, su tema es el más importante y el más individual que conocemos. Estamos ahora en condiciones de reinterpretar la idea de la independencia de una obra de arte, su autocontención, su ser para sí, eso que constituye uno de los atractivos de la teoría de Kant y la de sus descendientes de Bloomsbury. Hay dos aspectos relativos a dicha independencia. Un aspecto es este: en la creación de una obra de arte, el creador se entrega al ejercicio de servir a algo muy particular y ajeno a sí mismo. La misma intensidad de ese ejercicio le da a la obra de arte la independencia que le es propia. Es decir, se trata de una independencia y una especificidad que es en esencia la misma que depositamos, o más bien, la misma que descubrimos en otro ser humano al que amamos. Hay, sin embargo, un aspecto más en lo tocante a esta cuestión. El creador está ocupado en la creación de algo casi sensorial. Tiene más de Dios que de agente moral. Cuando Catulo le escribe un poema a Licinio después de una noche de farra, empieza contándole lo que pasó la víspera; y eso es algo que Licinio, por muy dura que sea la resaca, se supone que tiene que saber. Es decir, el empeño de todo creador es dotar de suficiencia de contenido a lo creado y, en la medida de lo posible, hacer que ello solo se explique. Lo que hace que el arte trágico sea tan inquietante es que esa forma que a sí misma se basta en lo que contiene venga combinada con algo que desafía a la forma: el destino y el ser individual de las personas. Una gran tragedia nos deja con una duda eterna. Es en la forma

del arte en lo que el ejercicio de amor más se parece a su ejercicio en la moral. Pero al final, el goce sublime del arte no es lo mismo que la idea de *Achtung*, el respeto de la ley moral. A fin de cuentas, el arte es deleite y consuelo; aunque el arte grande de verdad nos depara un deleite mestizo y sombrío, análogo a lo que reconocemos como moral. Quizá tengamos que darle la última palabra a Kant, después de todo:

> Así hay que entender [...] los pasajes de la Escritura en donde se ordena que amemos al prójimo, incluso al enemigo. [...] El amor, como inclinación, no puede ser mandado; pero hacer el bien por deber, aun cuando ninguna inclinación empuje a ello y hasta se oponga una aversión natural e invencible, es amor práctico y no *patológico*, amor que tiene su asiento en la voluntad y no en una tendencia de la sensación, que se funda en principios de la acción y no en tierna compasión[16].

No estoy de acuerdo en que solo el amor práctico pueda ser mandado; y no alcanzo a comprender por qué Kant, que tanta majestuosidad le otorga al alma humana, pueda llegar a sostener que exista algo así como una aversión «invencible». También se puede mandar el amor patológico; y, de hecho, si el amor es una purificación de la imaginación, debe ser mandado. Pero lo que se constata una y otra vez es que el amor que no es arte vive en el mundo de lo práctico; ese mundo condenado a lo incompleto, a la ausencia de forma, un mundo que el arte aborrece; un mundo en el que la acción no siempre puede ir de la mano de un feliz entendimiento, o de unas emociones llenas de consuelo y significado. La tragedia en el arte es el empeño por superar la derrota que sufren los seres humanos en el mundo práctico. La tragedia es, como casi dijo Kant, como debería haber dicho, el espíritu humano que guarda luto y aun así se muestra jubiloso en toda su fuerza. En el mundo práctico puede que lo único que haya sea ese luto y la aceptación final de lo incompleto. La forma es la gran consolación del amor, pero su gran tentación también.*[17]

1 Lev N. Tolstói, *¿Qué es el arte?*, traducción de Víctor Gallego Ballesteros, Ediciones Universidad de Navarra, Pamplona, 2007, pág. 59. *(Todas las notas son del traductor.)*

2 Tolstói, *op. cit*., pág. 68.

3 Immanuel Kant, *Crítica del juicio*, traducción de Manuel García Morente, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pág. 166.

4 Kant, *op. cit*., pág. 182.

5 *Ibid.,* pág. 165.

6 *Ibid.*, pág. 213.

7 *Ibid*., pág. 199.

8 *Ibid*.

9 *Ibid.*, pág. 279.

10 Tolstói, *op. cit.*, pág. 81.

11 *Ibid.,* pág. 66.

12 *Ibid.,* pág. 87.

13 *Ibid.,* pág. 110.

14 Traducción de José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Alianza, Madrid, 2013.

15 Tolstói, *op. cit.*, pág. 169.

16 Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, traducción de Manuel García Morente, Encuentro, Madrid, 2003, pág. 13.

17***** Ensayo publicado en la *Chicago Review* en otoño de 1959.

EXISTENCIALISTAS Y MÍSTICOS

El arte constituye una especie de paradoja en el ámbito de la comunicación humana. Porque necesitamos un aparato conceptual para decir la verdad, sobre todo si atañe a algo complicado, pero dicho aparato debe tener el efecto de ocultar parcialmente aquello que revela. Tanto Platón como los maestros zen desconfían del arte por este motivo. El arte nos brinda innumerables ejemplos de cierto «simbolismo protector» y lo hace de manera natural y, a menudo, poco crítica, con el fin de vestir la desnudez metafísica que padecemos y alegrarnos la vida. Este tipo de simbolismo halla expresión de manera más sistemática en la teología y en la filosofía. Parte de la confusión que reina en el arte hoy día se debe a que nunca antes hemos sido tan conscientes de los símbolos e imágenes que hacen llevadera nuestra existencia. Sabemos demasiada psicología. Los cambios tecnológicos, que solían ser lentos y pasar desapercibidos, suceden hoy en día a gran velocidad y son bien visibles. La religión no es lo que era. La novela, que puede ser un espejo de enorme sensibilidad y alcance, que puede hacer de pantalla o ser un campo de fuerzas, es a día de hoy una de las formas de expresión más locuaces de los dilemas de este tiempo. Quiero echar mano de la historia de la novela en los últimos años a modo de diagnóstico.

La diferencia más obvia entre las novelas del siglo XIX y las del XX es que las del XIX son mejores. Otra clara diferencia radica en una actitud cambiante hacia la sociedad. El novelista del siglo XIX en parte explora la sociedad, en parte la da por sentada. Incluso cuando la ataca, su pensamiento se desenvuelve dentro de ella como pez en el agua. Hasta los grandes individualistas de la literatura del XIX, como Julien Sorel[18], son

todavía parte de la sociedad a ojos de sus autores. La sociedad es real, y el alma humana es bastante sólida también: la mente, la personalidad son realidades evidentes y perduran. La religión y la política aparecen en un entorno muy seguro de sí mismo, pero no se entrometen. Marianne Dashwood, al hablar de un Willoughby que no le es fiel, dice de él lo siguiente: aunque no pueda olvidarlo, pondrá coto a su recuerdo, mesurado, «frenado por la religión, la razón y una actividad constante»[19], un trío magnífico, aunque nos quede bastante lejos hoy día. La religión, la razón y la ocupación eran, en efecto, la mejor forma de ponerle coto a algo en el siglo XIX; y lo típico de una época tan expansiva como aquella era que fueran las tres de la mano, en asociación mutua; sin que la religión, por ejemplo, tuviera derecho de pernada sobre las otras dos. La sociedad se preocupaba por igual de las tres y le daba a cada una el sitio que le correspondía.

La novela del siglo XIX tiene la facultad de servir de gran consuelo, de relajar en gran medida las tensiones, por muy alarmantes y terroríficos que sean los hechos narrados, gracias a que es bien consciente de la fuerza de la sociedad, de que la política desempeña un papel bastante representado en el teatro humano, de que lo hace con total naturalidad. Podría resumirse esto diciendo que la creencia en Dios es profunda; la fe en el significado y en la unidad esencial del mundo moral, absoluta. Esta confianza en concreto es muy propia de esa época. Compárese a Tolstói con Shakespeare; y en esa comparación, el primero aparecerá en gran y casi dogmática medida a una altura teológica que no tiene el segundo. Shakespeare investiga la sociedad, pero ni la presupone ni se desenvuelve en ella como pez en el agua. Escribe de manera maravillosa sobre el poder político, pero no da por sentada la existencia de la política ni ve el lugar problemático que ocupa en la vida de las personas. Concibe la destrucción total de la condición humana. Escribe como alguien que no cree en Dios. (Precisamente por eso, entre otras cosas, es tan grande). Lleva todo siempre al límite, y el hecho de que su obra haga de nosotros seres felices y no desquiciados se debe solo a que escribe como los propios ángeles.

Los pensadores del siglo XIX sabían qué espacio le correspondía a la política. Había problemas políticos, pero la política en sí no era un problema. Ahora no tenemos esa sensación, me parece a mí. Se ha producido un cambio importante, y quizá no hace mucho, en las convicciones profundas que tenemos sobre la política, y yo diría que hemos llegado al final de la era maquiavélica en la historia de la humanidad. La gente solía hacer una distinción muy clara entre el mundo de la moral y el mundo de la política, algo que ya no es posible debido a los avances tecnológicos. Se tenía la convicción (en Europa, pero es que, claro, Europa era la conciencia del mundo) de que a los seres humanos les iría bastante bien si miraban por sus propios intereses en el extranjero y en casa cultivaban el individualismo; siempre y cuando respetaran unos mínimos de buena voluntad y sentido común. Pero, claro, los pensadores del siglo XIX no podían ni imaginarse lo feroces y faltos de escrúpulos que llegarían a ser los dictadores contemporáneos. Ni hasta qué punto las armas nucleares y la televisión alterarían nuestra situación como criaturas políticas, incluso en los países democráticos.

En el pasado, podíamos contar con que todo funcionase en el ámbito de lo público gracias a cierto sentido común de sólida raíz individualista; mientras tanto, la moral de cada uno, fundamentada en principios bien diferentes, se ocupaba del ámbito de lo privado. En el plano de las relaciones internacionales, las naciones defendían lo que consideraban sus intereses legítimos con la diplomacia y, si hacía falta, con la guerra. Entre tanto, en casa, el ciudadano daba muestras de ese egoísmo tan útil y vigoroso que caracteriza la era capitalista, y defendía sus derechos lo mejor que podía contra la usurpación de los Gobiernos. Con eso contaba el pensamiento político liberal en Europa en el siglo XIX, y más tarde incluso. Con eso y con que las naciones no podían infligirse unas a otras un daño irreversible, y los Gobiernos no podían acercarse mucho a la intimidad de la persona. Ni siquiera aquellos Gobiernos, como el zarista, que buscaban por sistema el acercamiento a dicha intimidad. Los Gobiernos no eran muy peligrosos debido a su gran torpeza y distanciamiento. Pero, como bien sabemos, ya no nos queda ese consuelo. Las armas nucleares han

convertido la batahola del interés propio y legítimo en una especie de ruleta rusa; y los Gobiernos, hasta los más condescendientes, pueden dominar y amoldar la conciencia de sus ciudadanos gracias a los numerosos medios que las nuevas tecnologías ponen a su alcance.

Con este telón de fondo, me gustaría ahora distinguir entre dos tipos de novela contemporánea, a modo de diagnóstico. Habrá muchas novelas, sin duda, que puedan pertenecer a los dos tipos, o a ninguno. Pero incluso una clasificación a vuelapluma puede sernos de utilidad y hacer volar la imaginación. Propongo distinguir entre lo que llamaré «la novela existencialista» y «la novela mística». (Hago uso de la palabra *existencialista* en un sentido amplio y sugerente). La novela existencialista nos muestra la libertad y la virtud como afirmación de la voluntad. La novela mística nos muestra la libertad y la virtud como comprensión del Bien, o como su obediencia.

La novela existencialista es hija del Romanticismo, herencia y resultado natural del pensamiento occidental del siglo XIX. Cristaliza en un momento en el que está menguando la confianza en la sociedad y en las cosas que la sostienen: la religión, la razón y el trabajo. El existencialismo, por no usar un término más general como el de voluntarismo —corriente filosófica que pone el énfasis y el encomio en la fuerza de voluntad— es, como no podía ser de otra manera, vástago del pensamiento de Immanuel Kant. Y también una forma natural de ser de la era capitalista. Es atractivo y, de hecho, nos parece todavía algo natural a muchos de nosotros por tantas cosas que evoca: el individualismo, la autonomía, la intimidad de la conciencia y lo que se suele tomar por libertad política, en el sentido fundamental de hacer no tanto lo que se debe como lo que se quiere. Los inicios del capitalismo y la era de los avances científicos crearon el tipo de persona que hacía falta, dotada de libertad de movimientos e independencia de criterio. Para el protestantismo, ese tipo de persona trae consigo la libertad de conciencia, ya no es esclavo de la autoridad. Solo lo que con total libertad se elige es valorado en su justa medida. A su vez, la teoría política empieza a contarnos que somos individuos dotados de derechos y que debemos obedecer las leyes basándonos en el interés personal, no por temor y reverencia. No

obstante, aunque se le llenara la boca de libertad, el individuo en el siglo XIX casi nunca era un ser solitario porque tenía sus buenos asideros en Dios, en la razón y en la sociedad; poderes en los cuales creía y en cuya creencia sabía que no estaba solo. De suerte que en el pensamiento del siglo XIX se dio una especie de contradicción o paradoja: y fue esa contradicción la que pensadores como Nietzsche desenmascararon con tanto ahínco. En teoría, la gente llevaba una vida solitaria y autónoma, pero no era así en la práctica. Las condiciones de trabajo de la era industrial convirtieron a los pobres en una especie de grey. A su vez, inspiró en los espíritus más valientes la necesidad de introducir mejoras sociales: la razón ofrecía vistas a un tiempo próspero y la ciencia predicaba el optimismo. Dios daba consuelo a todos por igual. La política ocupó un espacio lleno de relevancia pero, por lo general, plagado de limitaciones. La política cuidaba del interés propio y racional, mientras que la religión y la sociedad cuidaban de la intimidad de la conciencia. En Inglaterra, la corriente filosófica de la época fue el utilitarismo: una doctrina sin pretensiones, compasiva y nada metafísica.

Cambiemos de escena, vengámonos al siglo XX: aquí, gran parte de lo que Nietzsche quería que pasara ha acabado pasando, aunque no como él lo hubiera planeado. A Dios, a la razón, a la sociedad, a la prosperidad y al alma los están borrando del mapa a la chita callando. El individuo tiene más motivos que nunca para sentirse solo y temeroso. El hombre del siglo XIX recurría a la voluntad cuando tenía que escoger aquello que le parecía valioso, aunque no fuera precisamente porque se lo dictaba la voluntad, por ejemplo, sino porque tenía el visto bueno de la religión y la sociedad. El hombre del siglo XX, fuera de los países marxistas, halla tan empobrecido el panorama religioso y metafísico de su entorno que corre cierto riesgo de quedarse sin nada que tenga de suyo verdadero valor, solo la propia fuerza de voluntad. Es cierto que ahora cada vez disponemos de más *divertissements* tecnológicos a nuestro alcance para transformar en nueva grey a aquellos que emergen de la Caverna en época industrial. Mas son estos remedios superficiales. Ya no hay verdadera confianza en uno mismo.

La novela voluntarista o existencialista da fe de esta conciencia angustiada en lo contemporáneo.

Conocemos bien este tipo de novela y a su protagonista. Es la historia del hombre valiente y solitario cuyo desafío no nace del optimismo, y cuyo orgullo no es pretencioso; es el que les quita la máscara a los farsantes y vive instalado en la crítica radical de la sociedad. El aventurero. El que no conoce el temor de Dios. Tampoco lo asedia la culpa. Se considera libre. Puede que tenga defectos, una personalidad arrolladora, hasta puede que sea violento; pero es sincero y valeroso, y por eso se lo perdonamos todo. (D. H. Lawrence, Ernest Hemingway, Albert Camus, Jean-Paul Sartre, Kingsley Amis...). Tanto Kant como el protestantismo se imaginaron al hombre escindido entre su naturaleza terrena y un mundo espiritual separado de él. Era la buena voluntad lo que lo conectaba con este reino más excelso. Y la llamada inapelable del deber era la prueba de que dicho reino era real. Para el existencialista contemporáneo, heredero de dicha corriente filosófica, ese más allá espiritual ha dejado de existir. El deber lo llama con menos severidad, y esa llamada es bastante menos audible. Sin embargo, el hombre sigue escindido. La voluntad, esa facultad de indagación que tanto lo diferencia de los palos y las piedras, de las bolas de billar, de las verduras y de los directores de sucursales bancarias; la voluntad es algo separado del resto de su ser, algo inmaculado. Será capaz de cualquier cosa este hombre.

La novela mística es algo novedoso y, a la vez, está pasada de moda. Lo que es característico de esta novela es que mantiene, de una u otra forma, la noción de Dios. Todavía aparece el hombre retratado como un ser escindido entre su naturaleza terrena y el mundo espiritual, aunque de manera distinta. Las llamo místicas no con objeto de encomio, por supuesto, sino porque son expresión de una conciencia religiosa que no tienen la parafernalia al uso de la religión. (Los existencialistas no rinden culto a nada; los místicos, sí). No hay un Dios convencional, no hay Iglesia, ni apoyo social de ningún tipo, ni instituciones que los protejan. Tampoco apuntan a la moral de forma clara o precisa. También los místicos han prescindido de estas cosas y habitan un mundo espiritual ajeno al consuelo de la imaginería religiosa que nos es más familiar. Los místicos, cuando son artistas, inventan sus propias

imágenes, y a menudo nos cuesta entenderlas. Otros hay que hasta enmudecen. Eso que llamo el novelista místico puede o no ser un buen hombre o un buen novelista, pero lo que está intentando hacer, quizá sin éxito, es inventar una imaginería religiosa nueva (aunque sea a fuerza de torcer la vieja) en una situación de carencia absoluta.

Estos dos tipos de novelistas tienen sus defectos y tentaciones característicos. El existencialista puede llegar a obsesionarse de tal manera con la potente figura de su protagonista, con su personalidad arrolladora (o con la del antagonista) que nos muestre a una persona mediocre como si fuera importante y valiosa solo porque desprecia a la sociedad y se sale con la suya. Es este un fallo relativamente común entre nuestros contemporáneos. Por su parte, al místico puede que le falten las virtudes existencialistas del valor y la sinceridad, y se limite a meter en liza otra vez a la antigua figura paterna de Dios detrás de una fachada de imaginería fantástica, o de ciertas aventuras sentimentales envueltas en un masoquismo de andar por casa. Esto también es bastante común. Porque es fácil decir que no hay Dios; lo que ya no es tan fácil es creérselo y extraer las debidas consecuencias. Por supuesto, nada invita a la conclusión de que una u otra clase de novela sea superior *per se*. (Graham Greene, Patrick White, Saul Bellow, Muriel Spark, William Golding...). Casi todos los novelistas místicos tienen rasgos existencialistas y esto va en detrimento de mi clasificación; pero es que el existencialismo prevalece como forma de ver el mundo.

En lo expuesto hasta ahora he colocado al existencialista en primer lugar y al místico en segundo, y creo que es el orden correcto, tanto lógica como cronológicamente. La reacción existencialista es la primera y más inmediata expresión que da de sí una conciencia sin Dios. Es heredera del orgullo luciferino decimonónico centrado en el individuo y los logros de la ciencia. Se regocija en no tener temor de Dios, o al menos eso intenta. Hasta su famosa melancolía es una forma de satisfacción. Desde este punto de vista, el hombre es Dios. La actitud mística es una reacción posterior, casi un cambio de opinión en la materia, y refleja la incómoda sospecha de que, a lo mejor, después de todo, el hombre no es Dios. Podríamos poner esto en

relación con los cambios graduales que estamos experimentando a la hora de pensar la ciencia. Hoy día, y cada vez más, la ciencia ya no es objeto de orgullo para nosotros, sino de angustia. No solo porque a estas alturas ya seamos capaces de volar el planeta por los aires; es que, además, contrariamente a lo que pudiera parecer, los viajes en el espacio no nos acercan a los dioses, nos acercan solo a lo más paleto y temeroso de nosotros mismos.

Reconocemos en seguida al héroe dotado de fuerza de voluntad y nos identificamos con él; de igual modo, reconocemos también al héroe místico, y con él nos identificamos. También él es un hombre en tensión, pero aquí la tensión no es entre la voluntad y la naturaleza, sino entre la naturaleza y el bien. Este es el hombre que ha renunciado a la religión tradicional, pero que vive todavía obsesionado con el sentido de la realidad, con la unidad que ostenta para él cierta clase de mundo espiritual. Las imágenes aquí son imágenes de altura y de distancia. Se exige mucho de nosotros, y estamos lejos de lograr nuestra meta. La virtud del héroe místico es la humildad. Mientras que el héroe existencialista es un hombre angustiado que intenta imponerse, afirmarse o encontrarse, el héroe místico es un héroe angustiado que intenta castigarse, purgarse o hacerse de menos. Lo que más tienta al primero de ellos es el egoísmo; al segundo, el masoquismo. El contexto filosófico, o el simbolismo con el que se protege, queda bien claro en cada caso. El primer héroe es la nueva versión del hombre romántico; tiene poder, lo ha abandonado Dios y sigue en la refriega con gran valentía y sinceridad, en solitario. Nos consuela esta imagen porque muestra al hombre como un ser fuerte, autónomo, al que no se puede pisotear. El segundo héroe es la nueva versión del hombre de fe: cree en el bien sin el garante de la religión; se siente culpable, confuso, mas no desespera. Hallamos consuelo en esa imagen porque muestra a un hombre frágil, que ya no es temeroso de Dios, pero que, sin embargo, sigue teniendo noticia muy veraz de un bien con fuerza y valor de ley.

En este punto, o quizá antes, alguien podría objetar que este intento de diagnóstico del panorama contemporáneo está ya desfasado. Cuando hasta Michel Butor nos parece que está a años luz de nosotros[20], ¿qué podemos

decir de este par de ilustres personajes? El héroe existencialista, con todas las opciones a su alcance y su fuerza de voluntad, nos resulta casi victoriano; y por lo que respecta al héroe místico, andará ya por los cuarenta y cinco años por lo menos, y lo roza todavía la sombra alargada de la era de la fe religiosa en desbandada, y también su resaca. Es alarmante comprobar que en este mundo nuestro se les supone a las cosas una vida muy corta, que en seguida pasan de moda. La obsolescencia como rasgo de fábrica no es que sea aceptado, es que está hasta bien visto. «Ah, eso es música ya del año pasado», dice Paul McCartney de un disco como *Sergeant Pepper*. Y es una tendencia que se refleja en todas las artes, al parecer. A la novela la sigue la antinovela; al arte, el antiarte. Nadie da por sentado ya que el arte occidental sea algo monumental, acabado, una cosa eterna. Se cuestiona la vieja idea de que el artista sea el creador de objetos en sí mismos completos, diseñados para ser contemplados. Atacamos el arte tradicional porque, de repente, se nos antoja que es algo confinado al mundo académico; algo cómodo, carente de sensibilidad a la hora de representar los horrores del mundo, incapaz de reaccionar con la ferocidad y radicalidad deseadas. Una exasperación parecida en los años 1920 produjo una revolución tecnológicamente adelantada a su tiempo: el surrealismo. Tanto entonces como ahora, puede que sean las artes visuales las más representativas del movimiento y, en cierto sentido, las más simbólicas. Los cuadros no viven entre las cuatro aristas del marco; las esculturas se pasean por la sala. He aquí, en verdad, el símbolo de una actitud nueva en el arte que tiene su importancia; pues el objetivo ya no pasa por hacer ninguna declaración reflexiva, sino por invitar a que nos impliquemos, a que participemos de manera inmediata. El arte (el buen arte) solía silenciar y aniquilar al yo. Contemplábamos con arrobo algo investido de una autoridad que hacía que no fuéramos conscientes de nosotros mismos. Éramos «todo ojos». Ahora el objetivo del arte es a menudo el opuesto. ¿Quieren que abandone mi asiento en el teatro y salga corriendo para ocupar el escenario? ¿Hay algo que me haga más consciente de mí misma que un pensamiento así? Desde este nuevo punto de vista, qué lejos y pasado de moda nos parece ya el «escritor comprometido», con sus

declaraciones sobre el hombre y la sociedad, tan bien formuladas y tan responsables. Se podría llegar a decir, de hecho, que el artista contemporáneo está más cerca del espíritu de Lenin, ya que su objetivo verdadero no es explicar el mundo, sino cambiarlo.

Asusta a menudo este arte o antiarte que da expresión a una revuelta contra lo establecido en sus distintas formas. Cabría temer y censurar un ataque indiscriminado contra «el pasado», pues muchas veces acaba siendo de hecho un ataque a las instituciones de la democracia y a toda la tradición de pensamiento racional. Por otra parte, este movimiento contemporáneo es también un aviso para los tiranos: bien lo sabían los rusos cuando invadieron Checoslovaquia. El nuevo panorama, hasta donde me ha sido dado observarlo en Inglaterra, es marcadamente anticristiano: no es que se abandone el cristianismo, es que se desconoce por completo. Hay una generación que ya ha crecido fuera de él. ¿Qué significa esto en términos de lo que he llamado el simbolismo protector, el marco filosófico instintivo del ciudadano de a pie, el contexto del que dependía el creador de antaño para comunicarse? Los dos tipos de novela de los que hablaba antes constituyen una prolongación más que evidente de una tradición decimonónica que quizá asuma presupuestos nuevos sobre la sociedad, pero que, en lo tocante a la virtud, es manifiestamente tradicional. ¿Se va a producir un cambio mucho más profundo? Y ¿qué espacio ocupa la literatura en este panorama? Me asalta en este punto una pregunta que tiene hondas implicaciones y provoca cierta inquietud, y que no es fácil de formular. ¿Acaso la literatura haya dependido siempre de cierta filosofía moral implícita, apoyada discretamente por la creencia religiosa, que está desapareciendo ahora a velocidad de vértigo? Y si esto es así, ¿qué futuro le toca a la literatura y, por su parte, al arte, tal y como hasta ahora eran entendidos?

Podemos decir que tales temores son exagerados. No ha habido ninguna fractura realmente profunda desde el inicio de nuestra literatura (Homero). Y no hay razón para pensar que vaya a haberla; a no ser que el mundo se convierta en algo tan distinto que no lo reconozcamos, vengamos a él en tubos de ensayo y no tengamos ya ni padre ni madre. Hoy día no existe ninguna dificultad de tal condición y de tal magnitud que nos impida

entender las obras de teatro escritas por los griegos en el siglo v antes de Cristo. En muchos aspectos, aunque no en todos, emitimos la misma clase de juicios morales que emitían los griegos, y reconocemos a la gente buena y decente en épocas y literaturas muy alejadas de la nuestra. Patroclo, Antígona, Cordelia, el señor Knightley, Alyosha. Patroclo es constante en su amabilidad. Cordelia, en su sinceridad. Alyosha lo es cuando le dice a su padre que no tenga miedo al infierno. Tan importante es que Patroclo sea amable con las cautivas como que lo sea Emma con la señorita Bates; y sentimos de inmediato esta importancia en ambos casos, y con total naturalidad, pese al hecho de que van casi tres mil años de uno a otro escritor. Y esto, cuando me paro a pensarlo, constituye un testimonio extraordinario de la existencia de una única naturaleza humana que perdura a lo largo del tiempo. ¿Podemos tener, pues, confianza en que a pesar de la tecnología moderna y del declive de la religión, a pesar de todo eso, las cosas seguirán más o menos como antes? ¿O debemos admitir, más bien, aunque sea para estar preparados, la posibilidad de que, a la larga, las virtudes que hemos conocido fueran solo algo muy localizado, dependiente de fenómenos pasajeros, tales como las religiones organizadas o la sociedad de clases? Wittgenstein dijo que hablar de la ética se estaba convirtiendo en algo inútil porque arremetía contra los límites del lenguaje; y puede que, en última instancia, ello implique que haya algo incoherente de raíz, inimaginable en la propia idea del bien. Los novelistas místicos, aun cuando no aceptaran la idea de Dios, sí mantuvieron imágenes de estructuras elevadas, un espacio en el que el bien era real aunque inalcanzable, algo que exigía del alma humana un posicionamiento espiritual. ¿Pudiera ser que estemos asistiendo a los últimos coletazos de un engaño de larga tradición entre nosotros?

De hecho, aunque seamos testigos de grandes y vertiginosos cambios, no creo que ni la vida ni la literatura se vayan a quedar sin ese contexto de filosofía moral que les es propio. Hasta ahora, a la filosofía moral la nutría y la apuntalaba la tarea de pensar la religión. Y estoy tentada de decir que, si nos sonríe la suerte, lo que la alimentará y servirá de pilar a partir de ahora será la tarea de pensar la política. Cualquier marxista nos dirá que no

hacían falta tantas alforjas para tan poco viaje: que eso era obvio. Pero me parece que lo que está pasando es algo inesperado en ciertos aspectos. Marx profetizó, y creo que sus palabras tienen todavía algo de profético, que por primera vez en la historia los seres humanos tendrían a su alcance los medios técnicos para aliviar muchos de los males que los llevan aquejando desde el inicio de los tiempos, tales como el hambre, la indigencia y la pobreza. Pero es que hoy estamos en posición todavía más ventajosa. Porque no solo tenemos a nuestra disposición los medios para curar los males; es que ni siquiera podemos pasarlos por alto: porque los vemos literalmente en la televisión, vemos el sufrimiento del mundo, vemos cómo se van al traste otras vidas. No paran de decírnoslo esos profetas de última hora que tenemos: la tecnología está haciendo del mundo una aldea, nos está acercando los unos a los otros y generando, de paso, nuevos e inmensos poderes. Todo esto mientras se hace patente que seguimos sin poder enderezar entuertos, ni detener el avance de la hambruna en India, o el de la guerra en África. Creo que es sobre todo esta situación la que lleva a los jóvenes a una especie de delirio.

De resultas de tanta presión se opera, a mi juicio, un cambio en el espacio que ocupa la política en la vida de las personas. Y no me refiero solo a que, con el advenimiento de las armas nucleares, la forma tradicional y limitada de pensar la política sea contraproducente. Es lógico que la moral invada la política cuando la búsqueda a toda costa del interés nacional puede tener efectos tan extendidos y tan poco predecibles. Ya no hay que levantar barreras defensivas contra aquello que tememos, no basta ya con eso; lo que tenemos que levantar, y a la mayor brevedad posible, son barreras morales. Aunque creo que el cambio es todavía más profundo, y lo definiría diciendo que el pensamiento ético está dando una especie de salto mortal. El existencialista pensaba que lo que valía la pena era la libertad, entendida como fuerza de voluntad. El místico pensaba que lo que valía la pena era el espíritu, magnético y distante. Y quizá ahora nos dé por pensar, de forma mucho más inmediata y *naturalista*, en el sentido filosófico del término, que lo que merece la pena es la comida, la casa, el trabajo y que nos dejen vivir en paz. Por supuesto, el ser humano siempre ha sabido en la práctica

—y lleva siglos sabiéndolo en la teoría— que todo esto era un acervo muy importante; hasta tal punto que a menudo se ha hablado de derechos humanos al referirse a ello. Pero por culpa de la separación maquiavélica entre medios y fines a la hora de pensar el mundo, entre la moral y la política; por culpa también de una incapacidad tecnológica evidente para intervenir en el curso de los acontecimientos, este acervo fundamental nunca llegó a ocupar una posición central desde la que pudiera irradiar otra serie de valores. Cuando yo era joven pensaba, como todos los jóvenes, que lo importante era la libertad. Luego sentí que era la virtud. Ahora empiezo a creer que la virtud y la libertad son conceptos que deberían hallar acomodo en un pensamiento más elemental y cuya piedra angular fuera la calidad de vida de las personas; y para pensar eso adecuadamente, hay que empezar al nivel de la comida y la casa. Este punto de vista filosófico no es nuevo, por supuesto. Es una forma de utilitarismo menos optimista, más desesperado, pero en el que todavía se reconoce el linaje de la gran doctrina de Bentham y John Stuart Mill. Y muchos de estos jóvenes vocingleros de hoy día en realidad son utilitaristas; aunque quizá no lo sepan, por mucho que el marbete les parecería demasiado aburrido.

El crítico marxista que lleva un rato escuchando puede que en este punto diga: se refiere usted nada menos que a los marxistas. Cuando Jean-Paul Sartre dejó de ser existencialista y se hizo utilitarista, parecía que la única salida digna era hacerse marxista. Pero claro, es que el marxismo contiene una dosis importante de doctrina utilitarista: la preocupación por una forma de felicidad que es bastante normal y corriente. He aquí una de las razones por las que es tan atractivo. Aunque no creo que esta filosofía en concreto sea una forma de marxismo. Es un liberalismo militante, una doctrina que se ocupa de los derechos humanos, una teoría naturalista que no es ni histórica ni teórica y que está más cerca de Stuart Mill (y hasta del zen) que de Marx, incluso cuando llama a la revolución. Esta no teoría dice que el espacio que debe ocupar el bien en la vida del ser humano es el primer plano, no el oscuro fondo. Que no es un parpadeo de la fuerza de voluntad, ni una fortaleza de la virtud esotérica, sino una buena cualidad del ser

humano: y bien que sabemos exactamente por dónde empezar a pensar en ello.

Desde tiempos de G. E. Moore, los filósofos han criticado el utilitarismo porque era eminentemente naturalista: es decir, llamaba la atención sobre lo que la gente necesitaba y quería en realidad, y no sobre lo que debería necesitar y lo que debería querer. Y también porque pudiera parecer que no daba nada de pábulo a la idea de la virtud. Pero es que pararse a considerar primero lo que realmente necesitan y quieren los seres humanos no es mal comienzo antes de considerar cuáles son sus deberes; ni es tampoco mal método de consideración, aunque decir que una persona necesita un techo bajo el que cobijarse no es exactamente lo mismo que decir que necesita a Shakespeare. Marx intentó soldar una fisura que había en la naturaleza humana y sobre la que había insistido Kant. Puede que haya formas de soldarla con más sentido común. La libertad, la democracia, la verdad y el amor importan porque los seres humanos son lo que son y tienen las necesidades que al fin y al cabo tienen. Y de algún modo todo pasa por verlo desde la otra orilla, teniendo en cuenta muchos de los factores al uso, pero bajo distinta perspectiva. Está claro que para retratar el ámbito de la naturaleza humana en su totalidad hay que ir de lo obvio a lo no tan obvio. Quizá haya que trazar este movimiento paso a paso, sin necesidad de insistir en la vieja idea del salto, algo traumático y desconcertante. Son problemas que nos aquejan desde antiguo. Pero tiene mucho sentido, y es algo bien palpable, sobre todo en esta época de fundidos cinematográficos, empezar por un primer plano e intentar verlo todo desde ahí. Tiene mucho sentido, y es lo que da vida y popularidad al utilitarismo como filosofía. Funcionó en el siglo XIX, y todavía le queda trabajo por hacer, aunque sea de otra manera. Ignoro si como doctrina filosófica estricta alcanzará visos de intachable; pero es que tampoco conozco ninguna otra teoría ética que goce de la condición de impecabilidad. A lo mejor Wittgenstein tenía razón.

Al parecer, estamos entrando en una época nada teológica. Hasta la teología del marxismo ha perdido parte de su encanto. Las conjeturas de antes aparecen ahora de distinta guisa, bajo atenuada forma, y ya no nos satisfacen. Aunque no es que carezcamos del todo de simbolismo moral, ni

de una relación con el pasado que nos resulte inteligible. Seguimos siendo parte de la civilización de Homero y Shakespeare. El culto a lo «inmediato» es, a mi juicio, una respuesta instintiva a la doctrina del primer plano; pero yo lo tomaría por síntoma muy localizado de un cambio, no por el cambio en sí. Como la naturaleza humana es lo que es, al final el arte y la literatura se las acabarán arreglando cada uno por su cuenta. No en vano, el primer plano contiene todo lo necesario para que el escritor siga con su oficio; y pone a su disposición, además, temas que no han cambiado a lo largo del tiempo y son, hasta cierto punto, tradicionales. El escritor siempre ha sido importante, pero ahora es que es absolutamente esencial, porque dice la verdad y defiende las palabras. (Solo hay una cultura, y las palabras son su fundamento). Y hoy en día al escritor lo amenazan en ambos frentes. Aunque no creo que la voluntad de lucha decaiga por culpa de la desaparición de las teologías, más bien al contrario quizá. A lo mejor al final resulta que es el novelista el salvador de la raza humana. Porque las historias, como concepto, son algo fundamental para el ser humano, tanto como el concepto de las cosas; y por mucho que los novelistas quieran dejar de contar historias, atendiendo a razones dictadas por la moda o el arte, las historias siempre saldrán a la luz aunque sea en un formato nuevo. Todo lo demás se puede hacer por medio de dibujos y ordenadores, pero las historias sobre los seres humanos se cuentan mejor con palabras, y ese «mejor» surge como reacción a una necesidad humana común y profunda.

Y siempre que se cuenten historias, aparecerá la virtud en ellas retratada, aunque hayan desaparecido ya las viejas filosofías. Puede que sea más fácil proyectar el retrato de la virtud contra un fondo en el que la sociedad sea fuerte; y la ideología, firme. Cuando reconocemos en el señor Knightley a un caballero inglés, y en Levin a un terrateniente ruso con conciencia, es ese papel que representan lo que hace el mérito de lo representado más evidente. Pero el gran arte nos ha enseñado que es posible representar la virtud independientemente de un contexto social concreto, apelando más bien a nuestro conocimiento general del hombre y su fragilidad. He ahí la virtud, resplandeciente de manera gratuita, sin propósito alguno, ni referencias a la religión o a la sociedad, que nos toma por sorpresa como

tantas veces la vida misma: la amabilidad de Patroclo en medio de una despiadada guerra; la sinceridad de Cordelia, rodeada de una corte de aduladores. La pura contingencia de la vida humana y el mismo hecho de la muerte quizá hagan de la virtud algo verdaderamente gratuito, cuando todas las ilusiones ópticas del fondo han desaparecido; algo que pertenece por completo al primer plano de nuestra existencia, junto a eso que nos es innegable como acervo: el no tener miedo y sí tener comida. Y así la vemos, según creo, en las más grandes obras literarias. La bondad es necesaria; hay que ser bueno, y serlo por nada, por razones obvias e inmediatas, porque alguien tiene hambre o porque alguien llora.

Cabe sostener que la desmitificación general que experimenta el panorama contemporáneo sitúa a la literatura en posición nueva y ventajosa porque la obliga a ser más veraz. Asimismo, cabría sostener (y, de hecho, se sostiene) que desmitificar la religión supone un gran estímulo moral porque exige del creyente de a pie lo que solo se exigía de unos pocos en el pasado; esto es, llevar una vida religiosa sin hacerse ilusiones. Sin embargo, en ambos casos, tamaño optimismo pecaría de imprudente, y por idéntica razón. Los seres humanos necesitan fantasías. En potencia, el novelista es el mayor contador de verdades que existe, pero también se le da muy bien comerciar con fantasías. La forma literaria que es la novela les permite al autor y al lector sentirse como en casa, y a menudo se degrada en interés del capricho de la fantasía de uno u otro. En lo que nos es dado atisbar del futuro de la humanidad, siempre habrá novelas malas, eso sin duda; para alegrarle la vida a la gente sin hacerle de paso demasiado daño. Me asaltan tantos temores al respecto que quizá sea indicativo decir que un panorama de novelas malas hasta donde alcanza la vista no me parece ni tan desafortunado ni tan cruento. Los viejos temas de siempre están todavía ahí, y cobran nuevo y más acuciante significado por la falta de consuelo que da la metafísica: son los temas de todos los días, eso que nos es tan conocido, el mundo del amor, el egoísmo y la carencia. Quizá lo mejor que pueda decirse, y ya es mucho decir, sea que al final el escritor acabará pareciéndose al maestro budista cuando dijo aquello de que de joven pensaba que las montañas eran montañas y los ríos eran ríos; luego, después

de muchos años de estudio y devoción, decidió que las montañas no eran montañas y los ríos no eran ríos; y, por fin, al final de sus días, cuando ya era muy viejo y sabio, logró comprender que las montañas son montañas y los ríos son ríos.*[21]

[18] Protagonista de la novela *Rojo y negro*, de Stendhal.

[19] Jane Austen, *Juicio y sentimiento*, traducción de Luis Magrinyà, Alba, Madrid, 2017, pág. 426.

[20] Novelista y crítico francés (1926-2016), exponente del *nouveau roman*.

[21]* Ensayo recogido en *Essays & Poems presented to Lord David Cecil*, editado por W. W. Robson, 1970.

LA SALVACIÓN POR LAS PALABRAS

Arrecian los ataques contra el arte, nos dicen; pero es que el arte siempre ha estado en el punto de mira. Lo temen los tiranos porque ellos buscan el desconcierto y el arte tiende a la clarificación. El buen artista es vehículo de la verdad, formula ideas que, de otro modo, solo serían vaguedades, y centra la atención en hechos que ya no se pueden soslayar. El tirano persigue al artista, lo silencia, busca degradarlo o comprarlo. Esto siempre ha sido así. Sin embargo, en esta época que nos ha tocado vivir, parece que tenga el arte más enemigos de lo normal. Cierto es que los tiranos siguen aquí, y bien sabemos a qué se dedican. Pero ahora la ciencia, la filosofía y las fuerzas que surgen del arte mismo amenazan esta actividad tradicional: una actividad a la que estamos muy acostumbrados, cuya presencia asumimos como algo que nos es dado, pero que puede que sea más frágil e inestable de lo que parece.

Los románticos sentían de una manera muy visceral que la ciencia era enemiga del arte; y, a su manera, simplificando las cosas, obvio es que tenían razón. Una sociedad tecnológica es un incordio para el artista; pero de una forma casi automática y sin mala intención, solo porque toma las riendas y le da la vuelta al concepto de creación artesanal; y porque reproduce sin fin objetos que no son artísticos pero que a veces lo parecen. La tecnología le roba el público al artista porque, aunque las formas de entretenimiento que inventa no llegan del todo a la condición de arte, sí copan el interés y rivalizan con él a la hora de entender el mundo.

Además, la ciencia afecta también al alma del artista, no solo al ámbito de sus relaciones públicas. Lo que se da en llamar «antiarte» no es un fenómeno tan novedoso. El arte más reciente tiene a menudo apariencia de

antiarte, y como tal lo han considerado tanto sus aliados como sus enemigos. A intervalos regulares en la historia, el artista ha sido visto como un revolucionario o, al menos, como instrumento de cambio; en la medida en que tiende a ser un pensador sensible e independiente y a ejercer su labor relativamente fuera de lo establecido por la sociedad. En lo que llevamos de siglo [XX], hemos asistido al auge y declive de un movimiento, el surrealismo, que combatió el arte con el arte en nombre de la revolución. Bien es verdad que el movimiento surrealista acabó escindido en dos: algunos de sus miembros volvieron al redil del arte a través del antiarte, y otros lo dejaron por la política. Al surrealismo no lo movía lo mismo que mueve a los revolucionarios del antiarte contemporáneo. Hay cierta repugnancia contra la sociedad materialista de la reproductibilidad industrial, y el artista hace suya esta repulsa de manera natural y específica. Porque está específicamente bien dotado para atacar y caricaturizar esta sociedad; y porque a veces le da por hacerlo deformando de manera deliberada su propia creación artística, llevándola al ámbito de la burla y la provocación.

Uno de los motivos de cambio en el arte ha sido siempre el acusado sentido de la verdad que tiene el artista. Los artistas reaccionan constantemente contra la tradición, la hallan pomposa y apergaminada, lejos del sentir de los tiempos. Hoy día la reacción parece más visceral que antes porque se diría que muchos artistas jóvenes, sobre todo en las artes visuales, rechazan toda la tradición europea y desafían la propia idea de la obra de arte, ese ídolo bien conocido y venerado por tantas generaciones pasadas. La obra de arte y con ella su creador, el artista, han perdido parte de la grandeza y dignidad de antaño. A los escritores y a los pintores ya no se los venera tanto como en el siglo XIX, por ejemplo. Y es profunda la crisis de confianza en la idea misma del arte como generador de enunciados completos. Me parece que la tecnología ofrece un tipo de entretenimiento que no llega a la categoría de arte; pero que afecta al artista cuando muestra cómo algo totalmente efímero puede, sin embargo, aspirar a la perfección técnica y

resultar enormemente atractivo. Además, es curioso que, pese a sus escasas pretensiones, o quizá por eso, resulte tan honesto. En comparación, el arte europeo, el gran arte con el que todos crecimos, es algo ciertamente grandioso, que exige mucha atención y aspira a ser fuente de verdades universales, a ofrecernos enunciados completos de suma importancia y complejidad sobre el mundo. Mucha gente hoy día, sobre todo los jóvenes, desconfía por puro instinto de esta aspiración a lo completo. Y desafían la completitud del propio objeto como una forma de desafiar la autoridad que lo enuncia. Ven el arte tradicional aquejado de grandiosidad y, como tal, portador de medias verdades.

También hay una reacción utilitarista contra el arte. La ha habido siempre, solo que ahora parece más acusada que nunca; y es cosa seria y bastante comprensible. Gente que hace gala de su incultura la ha habido siempre, eso está claro; pero ahora hay además quien siente que es una frivolidad disfrutar del arte en un mundo en el que la desgracia campa a sus anchas: al fin y al cabo, para ellos el arte no es más que una especie de juego. Esta forma de pensar echa raíces en las vetas del puritanismo y del protestantismo que nos son tan familiares; y cuaja en la filosofía de Jeremy Bentham, un pensador que le negó a la poesía cualquier consideración más allá de ser un simple juego de niños. La tecnología altera todavía un poco más la relación entre el artista y su cliente, y lo hace por partida doble: supone una amenaza para el mundo y muestra sus miserias en la pantalla de televisión. Las ganas de atacar el arte, de pasarlo por alto, someterlo o transformarlo hasta que sea irreconocible son reacción natural y, hasta cierto punto, respetable, de esta exhibición de fuerza. De hecho, la filosofía moral en Occidente, que lleva un tiempo alejándose del behaviorismo existencial para abrazar el utilitarismo sociológico, ha puesto de manifiesto desde un punto de vista filosófico dos de las posibles reacciones hostiles contra el arte. El existencialismo, el último flirteo del Romanticismo liberal con la filosofía, dado su prurito de sinceridad e inmediatez, deja entrever cierta crítica al arte solemne de antaño, pues no le perdona su mala fe. El *happening* es el hijo que le tenía que nacer al existencialismo. Es más, el Romanticismo albergó siempre en su seno la semilla del antiarte con su

culto al sentimiento sincero. He ahí Rousseau: el principio del fin. Por su parte, el utilitarismo sociológico, que siempre se inclinó más por el cientifismo que por el humanismo, hace gala de su incultura sin sonrojos y con cierta altura de miras.

No es lugar este para ocuparme de los múltiples enemigos que acechan al arte. Solo quiero hacer dos cosas: diagnosticar un mal que se ceba especialmente, a mi juicio, en el arte occidental; y aconsejar qué se puede hacer en consonancia. Para ayudarme en ese diagnóstico, echaré mano de dos grandes y conspicuos detractores del arte que, en muchos aspectos, muestran gran afinidad entre ellos: Platón y Freud. El segundo dice que el psicoanálisis tiene que deponer sus armas enfrentado al problema del artista. Sin embargo, Freud no depone las suyas. Según él, en lo esencial, el arte es eso que el artista vive como fantasía y estimula al cliente a vivirlo como fantasía también. Entre uno y otro está la obra de arte, que actúa como una especie de soborno encubierto. El encanto estético de la obra de arte, que tiene una base formal y de cierta inocencia, lleva de la mano al cliente, como antes llevara al artista, hasta que lo arroja en brazos de un placer bien distinto: una satisfacción sexual enmarcada dentro del juego lícito de la fantasía, que es lo que le brinda a la obra ese aire espurio de completitud. El arte, pues, nos consuela, pero lo hace por medios secretos y no reconocidos; en cierto sentido, la unidad y dignidad de la obra de arte es un camelo.

Lo que sucede es que Freud era muy leal a la tradición europea y su ataque al arte no fue despiadado. Por eso entrevera la crítica con elogios, aunque eso no la hace menos demoledora. Cuando Platón decide dejar a los artistas fuera de su Estado ideal, no hay cortés respeto a institución establecida que valga. Platón prohíbe la entrada al artista por razones eminentemente freudianas. Considera el arte como un intercambio de lo más básico, algo creado por y para la parte más baja del alma. El arte estudia lo inestable y lo múltiple; eso que podríamos llamar lo neurótico: al artista se le da muy bien plasmarlo y, además, disfruta haciéndolo. El bien,

que es lo estable, y es a la vez lo uno y no es «interesante», eso el arte ni lo entiende ni sabe representarlo. (Por supuesto, Platón piensa sobre todo en los escritores). Es más, el arte hace que «aflojemos la vigilancia» (la frase es de Platón) y nos aventuremos de manera vicaria y complaciente en experiencias emocionales que no consentiríamos en la «vida real». El arte es un falso consuelo, celebra lo mediocre y lo más bajo, es una excusa para caer en el regodeo emocional.

Este ataque tan fulminante sucede al final de *La República*, y es lícito leerlo en relación con un pasaje de lo más significativo del *Fedro* (275) en el que Platón critica la escritura. Como tal, entiendo el uso de símbolos visuales para expresar palabras, lo que, desde luego, era prácticamente una novedad en la época. Platón dice que los enunciados escritos pueden ser considerados en puridad solo recuerdos de la comunicación propiamente dicha, que acontece *viva voce*, cara a cara. Un enunciado escrito, como un cuadro, es algo encerrado en sí mismo, sin capacidad de respuesta. Es portátil, lo pueden llevar de un lado para otro; y, por eso, conocerá la degradación y el malentendido a los que quieran someterlo mentes malintencionadas y mediocres. La palabra escrita no debe tomarse nunca como un fin en sí misma, sino como algo ancilar con respecto a la comunicación directa y real, que es lo que la actualiza constantemente. Así que la literatura, el arte verbal, cuando queda recogida de manera escrita, también ofrece el flanco a esta crítica. Y aquí Platón se adelanta no solo a Freud (cuyos métodos terapéuticos dependen, por cierto, de la palabra hablada, no de la escrita), sino a la estética existencialista y también a Marshall McLuhan.

Creo que estos dos grandes críticos han dado muestras de cierta inquietud hacia el arte que nos afecta especialmente a nosotros. Como es lógico, se podrá decir desde ya que los comentarios de Platón y de Freud se aplican obviamente al arte malo, en el que la parte más baja del alma apela a la parte más baja del alma. Pero lo interesante es que también se pueden aplicar al buen arte. Mucha gente, y eso incluye a muchos artistas, siente

hoy día que la dignidad y el consuelo de los que hace gala el arte son falsos; y que no hay tal unidad en la obra de arte. Gran parte del arte visual es bien consciente de ello precisamente cuando ataca dicha unidad en cuanto tal. Los cuadros ya no caben en los marcos, los objetos son demasiado grandes, o demasiado complejos sin razón aparente, y es imposible abarcarlos en una visión unificada. De algún modo, esto atañe también a la palabra impresa, cuya sinceridad es cuestionada en lo esencial. De ahí que se prefiera la experiencia inmediata, participativa, los *happenings*, algo que no pueda mentir.

Puede que sea aconsejable, terapéutico casi, en una época de tanta inseguridad como la nuestra, reconocer que el arte es una especie de juego de manos y que la obra de arte es un seudoobjeto. Como es lógico, las obras de arte no son «objetos materiales», aunque andan cerca. Sin embargo, la obra de arte sí es un «objeto» *sui generis* en la medida en que es una unidad que a sí misma se contiene y como tal apela a nuestra sensibilidad. W. H. Auden describe el poema como un «artilugio», pero añade que tiene un tipo dentro. Esta imagen tan feliz nos habla de algo bastante menos completo desde el punto de vista formal de lo que les gusta pensar a muchos defensores a ultranza del arte. Claro que las artes difieren unas de otras; y ciertas artes, como quizá la música, logran un grado de acabado formal que es imposible en literatura. Aquí me ocupo sobre todo de esta última; aunque me parece que lo que digo se puede aplicar, *mutatis mutandis*, a todas las artes. Y claro que no hay ningún poema, ni obra de teatro, ni, *a fortiori*, ninguna novela que sea tan esclarecida, necesaria y completa como parece —y hace por parecer— cuando estamos absortos en su lectura, cuando no paramos de darle vueltas sin ton ni son, sin someterla a ningún análisis. Bien pequeño es el alcance de una obra de Shakespeare cuando volvemos al texto después de haberla disfrutado de manera más relajada, en el sentido más general que tenemos de ella como objeto.

Juego de manos hay, eso seguro. Pero descubrir el truco no redunda necesariamente en descrédito del mago. Quizá en Occidente nos haya

fascinado siempre en demasía la idea de la obra de arte, ese ente imbuido de gran autoridad, digno depositario de nuestra confianza, benigno, trascendental, resplandeciente. Y como nos inquieta el arte, lo que hacemos ahora es dar cauce a esa inquietud criticando el objeto artístico, convencidos de que atacamos el arte en la medida en que atacamos el objeto. Yo misma estoy convencida de la importancia de la obra de arte como tentativa formal de unidad y enunciado completo. Si quiero contar la verdad de forma clara y sucinta, no hay manera mejor de hacerlo que someterme a su disciplina. Este esfuerzo en concreto revela el mundo como pocos otros. No creo que vaya a acabar la producción de obras de arte tal y como esta se entiende hoy día, tampoco que deba hacerlo. Ni que sufra ningún descrédito el arte por asumir que se nutre y está hecho en parte del batiburrillo humano de todos los días, la incoherencia, la contingencia, el sexo. (El sexo, pese a la gran cantidad de formas de pensamiento que produce, es sobre todo batiburrillo: la comparación más exacta no sería la de jugar a la ruleta, sino la de meter la mano en un cajón de sastre). El gran arte, sobre todo la literatura, aunque también el resto de las artes, lleva dentro la asunción autocrítica de que es algo incompleto. Acepta el batiburrillo y lo celebra, y la perplejidad ante el mundo a la que se ve abocada la mente. El seudoobjeto incompleto es el lúcido comentario que se hace a sí misma la obra de arte.

Según Andrey Sinyavsky, el arte es decir la verdad mediante el absurdo y de ahí aspirar a la simplicidad. Son palabras que tienen su enjundia. El arte abre espacio a la precisión en mitad del caos al inventar un lenguaje en el que el detalle se hace posible y escrupulosamente visible, y se pueden decir verdades obvias con sencilla autoridad. El hecho de que el seudoobjeto sea algo incompleto no es óbice para que aquello que encarna venga dotado de gran lucidez en su expresión; de hecho, en circunstancias ideales, ambos aspectos son las dos caras de una misma moneda. Según esto, todo arte que sea bueno será también su propia e íntima crítica; celebrará, con una enunciación sencilla y veraz, la naturaleza quebrada de su complejidad formal. Toda tragedia, si es buena, será también antitragedia. En *El rey Lear*, el protagonista quiere representar una versión falsa de lo trágico;

busca lo solemne, lo completo. Shakespeare lo obliga a representar lo que verdaderamente es trágico: lo absurdo, lo incompleto.

Así pues, el gran arte nos inspira verdad y humildad en la medida en que introduce dentro de la mímesis una precisión que es pura y autocrítica; y en su representación del mundo, una serie de formas que aspiran a ser completas, mas no lo son. (O sea que Platón, aunque tenía razón en parte, en parte estaba equivocado). El gran arte es capaz de desvelar la zona más al centro de nuestra realidad; y, a la vez, de tomarla como motivo de análisis: la conciencia misma; y lo hace con una precisión que no queda al alcance de la ciencia, ni de la filosofía.

Finalmente, quiero hablar de una herramienta fundamental en esta indagación: las palabras. Ciertos cuadros, cierta música (Bach, Piero della Francesca) vienen a la cabeza cuando queremos mostrarnos a nosotros mismos la nula pretensión de que es capaz el arte, la falta absoluta de fingimiento, su lacerante lucidez. Podemos echar mano también de algún uso concreto de las palabras que hizo Homero, o Shakespeare. Pero no hay ninguna duda acerca de cuál sea el arte más importante para nuestra supervivencia y salvación desde un punto de vista práctico: la literatura. Son las palabras la textura y la materia últimas del ser moral que somos; y lo son porque constituyen el símbolo más refinado, delicado y detallado de expresión que tenemos a través de la existencia. El más universal y comprendido también. Nos hicimos criaturas espirituales desde el momento en el que pasamos a ser criaturas verbales. Las distinciones fundamentales solo se pueden hacer con palabras. Las palabras son el espíritu. Sí que es verdad que la elocuencia no garantiza el bien, y que las personas sin habla también pueden ser virtuosas. Pero la calidad de una civilización depende de lo hábil que sea a la hora de discernir y revelar la verdad, y esto depende del alcance y la pureza de su lengua.

Todos los dictadores intentan degradar el lenguaje como forma de generar desconcierto. Y muchas de las operaciones casi automáticas de la sociedad industrial capitalista tienden también a generar desconcierto y a borrar los

contornos de la precisión verbal. Los hay tan desencaminados que atacan la palabra impresa y, de paso, las palabras mismas, en nombre de la sinceridad y el sentimiento verdadero. Pero cabe entender que, en un mundo como el nuestro, cuando se habla de la calidad de las palabras, de lo que se está hablando es de la calidad de la palabra impresa. Desde luego, Platón tiene razón al decir que las palabras que mejor se entienden, las más precisas y las más profundas, son las empleadas en la conversación entre personas, cara a cara. La palabra impresa tiene ambigüedades inevitables. Y no cabe duda de que hay cosas, como el budismo zen o la filosofía de Wittgenstein, que se pueden comunicar, si acaso, solo mediante un debate a viva voz. Mas, dado que no vivimos en una ciudad-Estado, tenemos que usar la imprenta; y, aunque esto encierre cierto riesgo, sirve también a modo de inspiración y desafío.

No debemos caer en la tentación de dejarle el usufructo de la lucidez y la exactitud del lenguaje al científico. Si hemos de escribir, escribamos lo mejor posible; para así plantarles cara a los peligros de los que habló Platón; y para defender la lengua y expresar con sutileza y claridad esa materia que constituye la más honda textura del espíritu. Cuando George Jackson[22] clamaba contra el tiempo perdido en la enseñanza del latín, un tiempo que habría podido emplearse en el estudio de las matemáticas o de la ciencia, defendía un punto de vista equivocado. Pues claro que es importante la exactitud en la ciencia, nunca lo será lo bastante. Mas el estudio de una lengua o de una literatura, o cualquier estudio que aumente y refine la capacidad que tenemos de vérnoslas con las palabras, es ya parte de la batalla entablada en defensa de la civilización, la justicia y la libertad; en defensa de la claridad y la verdad, y contra esa jerga infame del seudocientifismo; contra el lenguaje chapucero y apocado de los medios de comunicación, y el desconcierto que generan los tiranos. No hay dos culturas. Solo hay una cultura y tiene su base en las palabras; en las palabras vivimos como seres humanos; en ellas ejercemos el poder de la moral y el del espíritu.

Como ya dije antes, no creo que muera nunca la creencia en el objeto artístico como un enunciado potencialmente completo. Es importante seguir profiriendo estos enunciados porque constituyen un desafío a la capacidad que tenemos de discernir y expresar la verdad; y porque son a menudo el único modo en el que nos es dado expresar, si acaso, ciertas verdades. Y creo que la obra de arte, en tanto que seudocosa, les viene como anillo al dedo a quienes habitan un planeta cosificado en el que son ellos mismos los seudoseres. Creo que, como en el pasado, el arte fagocitará el antiarte y lo hará suyo. Vivimos en una época antimetafísica en esta parte del mundo. Se rechaza el arte, en muchos aspectos, como se rechaza la metafísica: en filosofía, en religión y en las creencias populares que dimanan de ellas. Asistimos al desmantelamiento del escenario, y de verdad que asusta. Pero lo que quizá lo haga posible es una suerte de agnosticismo sanador, un misticismo natural, una humildad nueva que fomenta la claridad y el uso de un lenguaje llano, y la expresión de verdades manifiestas, sin pretensiones: verdades que a menudo no muestran conexión una con otra, y no son bendecidas por el sistema; verdades que reflejan esas criaturas un tanto caprichosas que somos. La filosofía y también el arte se regeneran constantemente cuando vuelven, tanto a lo hondo y manifiesto, como a lo normal y corriente de la existencia humana; para habilitar allí un espacio en el que quepa el habla relajada, y el ingenio y la reflexión seria que brota de manera natural. Que no nos quiten nunca esta zona central, donde la libertad y el arte tienen su sede. El artista que es grande, como el santo que lo es, nos calma con esa lucidez modesta y sencilla que tiene; nos habla con la voz que oímos en Homero, en Shakespeare y en los Evangelios. Es este el lenguaje humano del que debemos aspirar a ser dignos merecedores, independientemente de para qué escribamos: tanto si lo hacemos como creadores o como cualquier otro usuario de las palabras.*23

[22] Activista estadounidense miembro de los Pantera Negra, asesinado en prisión en 1971.

[23]* Parte de la *Blashfield Address* pronunciada en la ceremonia anual de la Academia Estadounidense de las Artes y las Letras el 17 de mayo de 1972.

EL ARTE ES LA IMITACIÓN DE LA NATURALEZA

La cita con la que quiero empezar es esta: «El arte imita a la naturaleza»; o esta otra: «El arte es la imitación de la naturaleza». Ahora bien, el filósofo Wittgenstein, a cuya sombra me crie como estudiante, a veces empezaba la clase diciendo: «Me inclino por pensar...» esto o lo otro; y luego lo que hacía era cualquier comentario manido del tipo: «los pensamientos se forman en la cabeza», o «ese objeto es rojo por dentro», o algo así que parecía una frase de lo más natural, pero que si una se paraba a analizarla, resultaba muy extraña. Pues bien, yo me inclino por pensar que el arte imita a la naturaleza: el arte es la imitación de la naturaleza. Supongo que en todo esto el modelo sería la pintura; y, de hecho, creo que muchas veces la pintura ofrece una suerte de símil explicativo de las otras artes. Vemos algo que nos interesa y lo reproducimos en un medio distinto; y la imagen del pintor que mira el paisaje sentado delante del caballete es algo que llevamos en la retina como una idea profunda de lo que es el arte. Transformamos aquello que miramos; no buscamos reproducir otro paisaje porque sabemos de sobra que lo que estamos haciendo es algo bien diferente. Por otra parte, el concepto de imitación cala muy hondo en este contexto. A los griegos les llevó puede que cien años aprender a imitar la forma humana; y fueron de los mejor empleados en la historia de la escultura, tal y como ha llegado hasta nosotros. He aquí un caso de lo más interesante en el que el puro esfuerzo de imitación abarca desde un ejercicio que podríamos llamar primitivo, o ingenuo, a menudo una maravilla de preciosidad, a otro más naturalista cada vez, hasta hacerse naturalista del todo, momento en el que

ya el arte griego estaba en declive. Y hay en ello una moraleja ciertamente interesante.

Pero si hemos de ser exactos, ¿qué es la imitación y qué se puede considerar que sea imitar? Es fácil confundirse al reflexionar sobre esta cuestión; o acabar confundido, más bien. La música —y se ha dicho que todas las artes aspiran a la condición de música (que lo logren o no, eso ya no lo sé)—; la música se diría que no imita a la naturaleza, o que lo hace solo de forma trivial. Y hasta cabe preguntar: ¿la pintura abstracta versa sobre la naturaleza? Me inclino por pensar que sí, pero ¿qué significa eso exactamente? Si nos alejamos un poco del ámbito del arte, pero nos movemos todavía dentro de una convención que tiene mucho que ver con él, ¿acaso un mapa se parece al campo? Pues claro que no se parece. Puestos a tomar casos que nos son familiares del día a día, es evidente que el enunciado «*x* se parece a *y*» quedará sujeto a todo tipo de cambios históricos y de convención. ¿Nos conviene usar la palabra *realismo* para referirnos a la mejor imitación, sea cual sea? Y por poner un ejemplo esclarecedor: podemos inclinarnos por pensar que la pintura más realista, la más verdaderamente imitativa que cupiera imaginar, fuera la del barroco holandés y sus escenas de la vida cotidiana; es más, cuando un representante de esta escuela se decanta por el efecto del *trompe l'oeil*, entonces sí que se podría decir que la imitación es completa del todo. Y, sin embargo, cabe preguntarse: ¿qué vemos en realidad? A todos nos han perturbado los pintores impresionistas y podemos inclinarnos por decir ahora mismo algo sesudo del tipo: «El impresionista pinta lo que ve, el holandés pinta lo que piensa». Pero entonces, para el caso de la literatura, ¿quién es el novelista más realista? ¿Jane Austen, Flaubert, Dickens, Virginia Woolf, Robbe-Grillet? ¿Acaso una novela escrita con la técnica del monólogo interior, como un cuadro impresionista, no está imitando algo absolutamente fundamental? Aun así, ¿qué es lo fundamental? Porque ni vivimos la vida ni asimilamos la experiencia a ese nivel tan fundamental. Las novelas de Robbe-Grillet imitan a menudo la naturaleza, sobre todo el entorno físico, y lo hacen con mucha exactitud. Por lo demás, ¿dónde quedan en todo esto las cuestiones relativas al mérito? ¿En qué grado

inciden en el asunto? ¿Qué relación guarda la imitación con el mérito, si es que guarda alguna? Y además, voy a introducir en el debate otra cosa que me inclino por decir; algo que, de hecho, ya dijo antes Keats: que el arte es la verdad, que el arte tiene algo de verdad, que el arte es verdadero. Keats dijo que «lo que la imaginación aprehende como belleza debe ser verdad, existiera o no antes»[24]. ¿Qué hace que el arte sea importante, qué hace que el arte sea bueno? Si pensamos que la imitación ha de ser la única vara de medir a la hora de hablar tanto del mérito en el arte como del arte mismo —de su identidad, de lo que lo diferencia de todo lo demás—, mal nos ha de ir; no solo porque no quede claro qué sea la imitación, sino porque algunas imitaciones artísticas serán mejores que otras y no es sencillo decir por qué. Cuando de la imitación se trata, ¿qué cuenta como mérito estético? Nos gustaría decir algo así como: «Un cuadro nos dice algo, una novela nos cuenta algo, eso está claro. El arte nos enseña, aprendemos a mirar el mundo, el arte es una especie de enunciado, tiene un componente cognitivo muy importante». Ahora bien, ¿cabe en todo eso un concepto de tanto calibre como la verdad? ¿Es que el arte bueno es verdadero y el arte malo falso? Me inclino por responder que sí a tan enrevesada pregunta. Vayámonos en este punto a la literatura. En el arte, sirve de gran ayuda consultar el vocabulario que usa la crítica: lo que dicen los críticos cuando hablan como si tal cosa de la forma en el arte. En literatura, parte de la crítica es puramente formal; pero abunda más la que es, en un cierto sentido, moral; y, en este caso, a veces el crítico acusa al escritor de mentir de alguna manera, de tergiversar la realidad. Cuando se usan palabras como «sentimental», «pretenciosa», «vulgar», «trivial», «banal», etcétera, hay una acusación velada de falsedad. Asomémonos por un momento al contexto filosófico en el que se enmarca la idea de imitación, o *mímesis*, por darle el nombre original. Por descontado, Platón consideró que el arte era en lo esencial mimético, o imitativo. Harto bien conocida es su hostilidad hacia el arte. Y cabe decir que, en líneas generales, lo es por tres tipos de razones. En primer lugar, le daba miedo, como a todo gobernante absolutista, el poder de persuasión y propaganda que tiene el arte, la emoción irracional que encierra, la capacidad para contar mentiras y hacerlas atractivas; o bien,

se podría añadir, la voz que da a la verdad subversiva, incómoda. En segundo lugar, el arte le parecía una distracción importante del estudio de la naturaleza. El arte inhibiría la reflexión y la liberación que brinda el pensamiento. Para Platón, el bien y el conocimiento quedan por el mismo lado. Las Ideas o Formas —conceptos de una gran universalidad y fuentes de iluminación moral— estaban en lo más alto de la escala dialéctica; pero las producciones artísticas se hallaban en lo más bajo de dicha escala, pues eran imitación irreflexiva de cosas concretas y triviales; meras reproducciones del mundo de los sentidos, y sobre las cuales deberíamos reflexionar de un modo racional. Y recuérdese que en el último libro de *La República* discute Platón el caso de un hombre que está pintando la cama; y allí indica que el pintor se ocupa de una actividad de lo más mundano, más baja incluso que la del carpintero. Toda reflexión racional —como por ejemplo, la medición— nos llevará más allá de los particulares, que pertenecen al mundo sensible, para acercarnos al conocimiento y, de suyo, al bien. Tercero, Platón rechazó el arte también por razones complejas desde un punto de vista psicológico; y en esto lo preocupaban más los dramaturgos que los pintores. Creyó que el arte era una fantasía de las emociones. Que daba cauce y expresión a la parte más baja de la imaginación del artista y, como tal, apelaba a la parte más baja de la imaginación del cliente: aquí hago uso de la palabra *cliente* para englobar en uno al espectador de teatro, al lector del libro, al que escucha música, al que contempla el cuadro, etcétera. El arte era, según esto, substituto emocional de la realidad; y no dista mucho esta opinión de la que el arte le mereció a veces a Freud.

Freud dijo siempre que le debía mucho de su intuición a Platón. Desde luego, el concepto de Eros lo tomó de Platón. El arte, según Freud, es un sustituto del poder, de la riqueza y del amor de las mujeres. Es poseer en la fantasía algo que no se tiene en la realidad, y esas fantasías obsesivas del autor excitan las fantasías obsesivas del lector. La obra de arte propiamente dicha no sale muy bien parada en todo esto, pues queda varada entre la fantasía generada por la mente del autor y la fantasía que esta genera en el lector: no es más que un estímulo, como en una novela de misterio o de

amor en la que el protagonista, *alter ego* del autor, gana todas las contiendas, triunfa frente a sus enemigos y se va con la chica que ama; puede que tenga algún defecto, pero en lo fundamental es honesto y cae bien y todo lo demás. Esto vendría a corroborar, por supuesto, el uso del arte en la pornografía; y no cabe ninguna duda de que hay mucho arte así empleado, y no todo él es malo. Tal y como dijo W. H. Auden: «Ningún artista puede evitar que su obra sea utilizada como magia»[25]. Platón reacciona contra el arte de forma puritana, y es un tipo de reacción que se repite a lo largo de la historia a intervalos regulares. De repente nos parece que el arte se pasa de la raya: es demasiado atractivo, demasiado *sexy*, cae en demasiados excesos, se ceba en su hermetismo, deviene pretencioso en demasía, afloran en él demasiadas cosas del subconsciente. Según Platón, el subconsciente era el enemigo, aunque si se lo purificaba, podía ser aliado del bien. No deja de quejarse de que los poetas no saben lo que se hacen, ni son capaces de explicar su propia obra, la fuente daimónica que la nutre; o, en el más purificado de los casos, una fuerza divina. Pero es que para la mayoría de nosotros, esa fuerza sigue siendo daimónica y no divina; porque, además, lo divino siempre es peligroso. Cuando habla de los personajes en narrativa, Platón apunta, y yo creo que es el apunte de un crítico muy fino, que el hombre daimónico, cuya energía es mala, inquieto en todo momento, siempre en constante cambio, es más interesante como personaje para nosotros que el hombre bueno, aburrido, modesto, que en nada se mete y en nada cambia. El subconsciente es el enemigo; y también el sexo, por supuesto, ante el que Platón adopta una actitud alarmista y puritana, aunque igual creía que la energía sexual purificada, el Eros bueno, podía llevarnos a la iluminación. Cabe decir de paso que Aristóteles, cómo no, también creía que el arte era mímesis. Yo creo que, para los griegos, el arte era la imitación de la naturaleza; aunque Aristóteles adoptó una posición más sensata, como era de esperar. El arte no le daba miedo (y pienso en los dramaturgos), al contrario: sostenía que la plasmación de la vida en el arte ennoblece; y es este, desde luego, un punto de vista al que estamos muy acostumbrados desde el Romanticismo, que idealizaba el arte justamente en un sentido en el que ahora no lo idealizamos, me parece a mí;

y esto es lo relevante: que la gente ya no tiene en la misma consideración al arte hoy día en la que lo tenía cuando el Romanticismo estaba en su apogeo. Lo que la opinión de Platón está pidiendo a gritos, por otra parte, es que le den la vuelta hasta convertirla en justo lo opuesto: que el arte sea idealizado e idolatrado. Esto fue lo que hizo Plotino, y también Schopenhauer, a quien es más fácil asociar con el movimiento romántico. Según esto, el arte es mímesis, claro que lo es; solo que no imita los particulares, sino las Ideas o Formas propiamente dichas, eso que está en la mera cúspide de la escala dialéctica, sus frutos más acabados. Es esta una visión muy elevada del arte. El artista, según Schopenhauer, extrae de la naturaleza formas de gran universalidad y claridad intelectual, cuya significación se halla condensada y latente, a la espera de ser descubierta. Se trata, tal y como lo expresó Shelley, de «formas más reales que el hombre viviente, / lactantes de inmortalidad»[26]. El arte es una verdad más elevada, y el artista ejerce una suerte de sacerdocio. La Forma y el objeto artístico son, por así decir, particulares universales y, como tales, nos dan información privilegiada acerca de la naturaleza. El punto de vista de Schopenhauer me parece muy atractivo, mas no lo comparto. Su visión del arte es demasiado intelectual, demasiado libre de sospecha. Quizá Platón sea al revés, y sospeche demasiado, pero me parece que es porque tiene un conocimiento mucho más profundo de lo que es el arte. Que tiene mucho que ver con el azar, la contingencia, el detalle, la expresión de lo que yo misma soy, con todo tipo de trucos, con la magia. Creo que la idea de la magia resume mejor que nada la extraordinaria ambigüedad del arte; y bien que lo sabía Platón, claro está, pues no en vano era un gran artista. El arte tiene que ver con el sexo y con el subconsciente. Hablaba antes de una reacción puritana contra las artes, de su recurrencia: el Romanticismo provocó dicha reacción en Tolstói, cuya actitud tanto se parece, en algunos aspectos, a la de Platón. También Tolstói tenía una postura ambivalente ante el sexo. Odiaba lo oscuro y pretencioso en el arte. Y no solo odiaba a Baudelaire y a Verlaine, también se las apañó para acabar odiando a Shakespeare y condenar prácticamente toda su obra. En su libro *¿Qué es el arte?*, dice que lo que él mismo ha escrito es malo; excepto *El prisionero del Cáucaso* y un relato

corto titulado *Dios ve la verdad, pero tarda en decirla*. *¿Qué es el arte?*, aunque marcadamente excéntrico, es un libro muy bueno sobre la materia, y no hay tantos. Tolstói quería, o eso dice, que la literatura fuese muy sencilla, al alcance de cualquiera: los cuentos populares, los relatos con moraleja, las parábolas, las fábulas, las historias que no ocultan nada y tratan de los hombres buenos, del bien y del mal. Esto se parece mucho a lo que quería Platón. Obras sencillas, sin ínfulas ni ambigüedades, edificantes; nada pretencioso, *sexy*, atractivo o críptico. Tolstói añadió algo de su propia y elevada cosecha, y fue que el arte es esencialmente religioso; que debería expresar las ideas religiosas más elevadas de la época, ideas que cada generación ha de reformular. Volveré sobre esta opinión, pero he de decir que me identifico bastante con ella.

Los puritanos quieren que el arte haga el bien, quieren que su labor sea útil. Entre nosotros, un crítico como F. R. Leavis, cuya influencia se ha dejado notar en Inglaterra desde hace bastante tiempo, quiere que la literatura sea seria y que exprese con madurez y profundidad puntos de vista interesantes sobre los personajes y la sociedad. Está claro que una actitud como esta va derecha hacia lo que no es sino una teoría utilitarista del arte. No quiero tratar aquí de las teorías utilitaristas. La más pujante y conocida es, sin duda, la teoría marxista; aunque habrá que convenir en que la visión utilitarista que el marxismo tiene del arte conoce más de un enfoque. Hay marxistas que creen que la literatura debería ofrecer panfletos para el consumo inmediato, o historias edificantes que sirvan al presente estado de la revolución; y esto, me parece, está bastante cerca de lo que Platón, o al menos una parte de él, creía que tenía que hacer el arte. Otros críticos marxistas, caso de Georg Lukács, creían, por lo menos hasta que sus camaradas le aplicaron el correctivo, que parte de la literatura burguesa de más calidad, sobre todo las grandes novelas del siglo XIX, ofrecía un análisis social de gran hondura y valor que podría, *mutatis mutandis*, hasta tomarse como modelo. No puedo estar de acuerdo con ninguno de estos dos puntos de vista, [...] y tengo que pasar de largo ese sendero que se bifurca y se aleja del asunto principal que quiero abordar en estas páginas. Yo creo que una literatura libre lo que hace es ayudar en gran medida a la sociedad

al contar las muchas verdades y puntos de interés que, de lo contrario, pasarían desapercibidos. Pero lo que tiene que hacer el artista es crear buen arte, y eso es un problema: un problema que cada artista por su cuenta habrá de ver cómo soluciona. Y el buen arte no pasa necesariamente por servir a la sociedad. Ese servicio aparecerá, sin duda, pero luego; y será más bien como miel sobre hojuelas.

He hablado de ese deseo periódico de purificar el arte, la reacción puritana, que es casi como aplicar una sangría para minar las fuerzas de algo que se ha vuelto pomposo en demasía, hinchado en grado sumo, excesivamente florido. Bien es verdad que tenemos un caso reciente entre nosotros de dicho puritanismo en las teorías literarias surgidas del estructuralismo, y voy a echar mano de la palabra «formalismo» para referirme a ellas. Y verdad es también que no hace falta explicarle a esta audiencia qué es el formalismo, pues estoy segura de que saben ustedes de ello más que yo. El formalismo es la última manifestación de cierto malestar hacia el lenguaje, y viene de lejos tal y como se nos presenta hoy día, al menos desde Mallarmé; pero si quiero remontarme a más atrás, mucho antes, ya Platón verbalizó la enorme inquietud que le producía la literatura, basada en una gran desconfianza hacia el lenguaje. Platón vio que el problema era el uso mismo de un sistema de signos. Ahora estamos muy acostumbrados a que se nos tilde de animales que se comunican por signos, criaturas que confieren significados a las cosas y, de suyo, tienen que atenerse a las consecuencias. A nadie se le escapa que la obra de los filósofos del lenguaje anglosajones lleva ya tiempo ocupada en atender a estas cuestiones. Así, por ejemplo, las preguntas que se hizo Bertrand Russell las respondió Wittgenstein. «El significado de una palabra es su uso en el lenguaje». «Lo que no alcanza a expresarse en los signos es cosa que muestra su uso» (del *Tractatus*[27]). He aquí dos observaciones propias del estructuralismo. De hecho, la obra de Wittgenstein se podría describir como el proceso de disolución de las sustancias en el uso del lenguaje. En lo que toca a la literatura, no cabe duda de que el formalismo ha plantado batalla a muchas de estas viejas convenciones; ataques dirigidos contra lo que los clásicos asumían como la unidad: el yo unificado, el objeto unificado, el

relato unificado. Antes de que fuéramos conscientes de ciertas verdades que atañen a la relación del lenguaje con la realidad, concebíamos todas estas cosas, o nos las habíamos imaginado, como sustancias existentes más allá de la red del lenguaje: de hecho, creíamos que se podía entrar a gatas, por así decir, por debajo de dicha red. Pero claro, la ansiedad que provoca la unidad del yo no es nada nuevo. Ya la expresó el filósofo escocés David Hume cuando dijo que el yo era un haz de percepciones. Los descubrimientos que hizo Hume sobre la pérdida de unidad en el yo y en los objetos materiales, la peculiar naturaleza del concepto de causa, el que las sustancias sean ilusiones creadas por puro hábito, todo eso fue lo que sacó a Kant de su modorra dogmática, según reconoció él mismo, y le hizo ponerse a trabajar en la defensa de la idea de unidad. Como bien sabemos, la literatura también ha sufrido los efectos de tales desvelos, aunque no se los haya pegado directamente la filosofía; o sí en algunos casos, como prueba el hecho de que Laurence Sterne, por ejemplo, mostrara interés por la obra de John Locke. Novelistas como James Joyce y Virginia Woolf han aceptado lo que podíamos llamar el desafío del lenguaje, el desvanecimiento de las lindes nítidas del sujeto; y en su lugar han explorado el monólogo interior y el flujo impresionista de la conciencia; o incluso han llegado a desmenuzar la idea misma de conciencia, a disolver los objetos y las escenas en palabras. Y por descontado, Jean-Paul Sartre es un caso palmario del autor que encarna la influencia de la filosofía en la literatura. Como filósofo, ataca la idea de la unidad del yo, explora la naturaleza viscosa, insustancial de la conciencia, aunque como escritor lo que describa sea su conciencia. Es bien sabido que el formalismo contemporáneo lleva esta línea de pensamiento un poco más allá y por nuevas vías. Cuando yo era estudiante de filosofía, había un artículo famoso de un filósofo inglés, H. A. Prichard, que se titulaba: «¿Está basada la filosofía moral en un error?». Se me ocurre que para muchos la pregunta hoy día es: «¿Está basada la literatura en un error?». Podríamos describir esta doctrina de pensamiento como idealismo literario o monismo literario. No hay que figurarse el mundo como si fuera un ente exento separado de los signos con los que lo designamos, caracterizamos o damos forma.

Porque de alguna manera, lo único que hay son signos, y la literatura se ve obligada a aceptar el desafío dejando de producir obras que inciten a lo que se podría llamar la falacia realista, la fantasía de que me pueda asomar a otro mundo a través de las palabras. El escritor tiene que servir a la verdad de lo contado llamando la atención sobre el propio medio que lo cuenta, que no es en realidad tal medio. Queda, por tanto, excluida toda noción del arte como mímesis, según la simplificación imaginada por Platón y Aristóteles: el pintor que pinta la cama, el dramaturgo que imita una escena de la vida real. Roland Barthes da pábulo al término *mímesis*, pero con un sentido nuevo y limitado: «Una mímesis fundada no en la analogía de las sustancias (como en el arte llamado realista), sino en la de las funciones»[28]. Yo no soy formalista, aunque creo que el movimiento es de gran interés. No me ocupo aquí de si su estilo es revolucionario o antiburgués, algo que lleva directamente a uno de sus ilustres ancestros: el surrealismo. No tiene esto nada que ver con otros aspectos de dicha teoría, y abordarlo nos llevaría mucho tiempo. Yo creo que lo importante del formalismo es que expresa un sentido de la pérdida de unidad del yo, y esto constituye una actitud nueva frente al lenguaje y la literatura. O podríamos decir que es el yo no unificado el que desunifica el objeto y el relato.

Con este telón de fondo, quiero seguir hablando del arte, y espero volver a tocar los temas apuntados. La literatura es peligrosa, es como una especie de magia. También es algo sumamente elevado; y da voz o, más bien, explica la religión a cada nueva generación. Aunque también cabría preguntarse: ¿no estará fundamentada, de una manera u otra, en un error? ¿No será mejor verla simplemente como un cúmulo de palabras? Y a saber qué significa eso. ¿Será verdad todo lo que se dice? Yo creo que, por mucho que alabemos la naturaleza mágica del arte, siempre nos quedaremos cortos. El arte es el intento de lograr la omnipotencia a través de la fantasía personal. En el arte, la satisfacción de los deseos comparte morada con la manía de poder. Se podría decir que el arte es el primer exportador mundial de ilusiones. Unifica de algún modo las personalidades del artista y del cliente; y es este uno de sus principales atractivos: la hondura con la que aúna la personalidad del creador y la personalidad del lector, o del

espectador, hasta alcanzar una especie de significación unificada, por muy pasajera que esta sea, por supuesto. Y sucede, según creo, tanto si la obra de arte es buena como si es mala. La obra, cuya esbozada existencia completan la pronta fantasía del escritor y el lector mismo, ¡y menudo tándem que forma la pareja!, es una unidad ilusoria; y es en la pornografía, una vez más, donde se da esta connivencia entre el artista y su cliente en su estado más puro. En pornografía, la más leve insinuación es muchas veces lo que da sentido a la obra; la más leve insinuación es, de hecho, la obra. Y algo parecido cabe decir del gran arte. Aunque sea algo que, normalmente, el artista intente esconder, porque los artistas no hacen más que hacer trucos. Los escritores intentan esconder sus obsesiones. Pero la obsesión está presente en su obra de manera evidente; o en ocasiones no tanto, independientemente de que lo escrito sea bueno o malo. A veces la esconden por medio del sentimentalismo, cuando introducen valores que no están directamente relacionados con la estructura de la obra. Escritores con mayor dominio de la técnica puede que recurran a la ironía o al ingenio para enfriar lo que, de lo contrario, podría hacer que se disparara la temperatura; o puede que echen mano de ideas abstractas, de la reflexión intelectual, para dar un aire de objetividad. Se trata en todos estos casos de quiebros bien conocidos que no escapan ni al autor ni al crítico. Es una forma de dar a entender que el arte es pura superchería. O que, por lo menos, gran parte de él lo es. En cierto sentido, es una forma también de plantarle batalla al lector: hay mucha gente hoy día que hace hincapié en el hecho de que el artista y su cliente son enemigos naturales; y aunque acabo de hablar de connivencia entre ambos, también es cierto que el artista muestra cierta cautela, cierta sospecha, cierto temor al lector o al espectador, pues sabe qué tipo de cosas busca en la obra de arte un cliente entendido; y si son cosas que tocan muy de cerca a sus obsesiones secretas, hará lo imposible por esconderlas. El arte es una batalla entre fuerzas subconscientes y obsesivas; y en este sentido, Platón estaba en lo cierto cuando decía que el subconsciente es el enemigo; aunque sea también la fuente del arte: lo paradójico es que si no hay fuerzas subconscientes, no hay arte.

Pero como una reacción a esto, cabrá asimismo declarar lo común, lo natural, lo instructivo que es el arte. La literatura, que pudiera parecer un arte más elaborado que la pintura o la música, es igual de natural que ellas; o quizá, dada su base en el habla, más natural. El relato es una unidad natural de sentido que empleamos en el día a día. Todos contamos historias y, ateniéndonos a esto, todos somos creadores literarios. Llegamos por la noche a casa y contamos lo que nos pasó en el transcurso del día; y al hacerlo, le damos forma y condición de entretenimiento a algo que, posiblemente, tal y como lo vivimos, fue bastante aburrido y no tuvo forma alguna. Relatar es una manera de pensar, un modo fundamental de darse la conciencia, el ser que somos. En su forma más primitiva, la historia se ocupa de la comunicación de emociones; y me parece que el arte es comunicación, eso está claro; hará falta mucha inventiva para persuadirnos de que pueda ser otra cosa. Como paradigma de la literatura, Tolstói propone la situación siguiente: un muchacho ve un lobo en el bosque y, cuando vuelve a casa, describe esa experiencia. La historia, en tanto que trasunto de la actividad del día a día, tiene de hecho un contenido muchas veces emocional; otras veces, divertido; y otras, cuenta cosas de la gente; y lo hace con un lenguaje que valora lo que cuenta. Estoy tentada de decir que casi todo el lenguaje es valoración, que el lenguaje rezuma valor por todos sus poros. Si tuviéramos que describir esta sala, nos saldrían de manera natural muchos términos valorativos al describirla. Solo nos planteamos desterrar el valor del lenguaje de todos los días en situaciones artificiales, y por idénticos motivos; ya sean, por ejemplo, legales o científicos, y nos cuesta mucho hacerlo. Somos todos contadores de historias y las historias que contamos son sobre la gente y se las contamos a la gente, pero también a nosotros mismos. Y en el proceso de contar historias, vamos juzgando, vamos evaluando el mundo que nos rodea; y esto, a su vez, nos devuelve un sentido de la propia identidad, los contornos del ser exento que somos.

Hume, que atacó la idea del ser y el objeto unificados, reconoció que en cuanto salía de su despacho y de su labor filosofal, le volvían con la misma fuerza todas las falsas ilusiones que había tenido antes, las creencias que le eran innatas. ¿Qué es esto del ser que somos? Me parece que es algo que

levanta hoy día sospechas e inquietudes entre los escritores y los filósofos. Posiblemente porque en el pasado los embaucara una idea demasiado simple de sí mismos, toda ella unidad e identidad. Cuando pensaba en esto, me dije: «¿En qué momentos tenemos noción del ser que somos, de la conciencia, o de cualquier palabra que elijamos para designar ese estado tan sumamente nebuloso, pero, a la vez, que con tanta fuerza se impone hasta hacerse reconocible?». Y me imaginé, primero, sentada yo sola en el jardín; luego me imaginé a mí misma sentada en un *pub*; y entonces me acordé, ¡claro!, de que es precisamente en estos sitios, al principio de la novela de Sartre *La náusea*, en los que el protagonista pierde la noción de identidad; y creo que esto es muy interesante. Nada más tomar asiento en estos sitios que invitan a la meditación, en el parque o en el café, siente, primero de todo: «aquí estoy, aquí estoy»; y luego dice: «pero ¿qué es este estar aquí?». El interés por la literatura sobreviene en nosotros como algo muy natural: tanto porque nos interesa de qué calidad es ese ser que somos, las vueltas que le damos a la conciencia, como porque nos interesa la gente en grado sumo. Casi toda la narrativa tiene que ver con la gente; sus dificultades, también: nosotros como el ser que somos y los otros. Lo más difícil para el narrador es la creación de personajes, y a ello dedica su máximo esfuerzo; no importa con qué actitud lo encare, ni cómo lidie con la presencia de los personajes en su obra. Lo que más lo tienta, en el sentido más básico, es exaltarse, hacer a unos personajes más sentimentales; a otros, menos presentes. Aquí está en juego todo el misterio de la individualidad humana: las diferencias entre unos y otros; por qué amamos a alguien, por qué una segunda persona no nos cae bien, y una tercera nos resulta indiferente. En cierto sentido, nada es más importante que eso acerca de nosotros. Todo creador literario, también el marido que le cuenta a su mujer lo que pasó en la oficina, se enfrenta, consciente o inconscientemente, a cuestiones que tienen que ver con la objetividad, la imparcialidad, la verdad, la justicia. Y no cabe duda de que, como lectores de narrativa, se nos ofrece la opción de pasar de largo o adentrarnos en los senderos emocionales que ha abierto el autor. ¿Estamos dispuestos a identificarnos con las personas que ama, a

despreciar a las que odia? Esta toma de partido es lo que sucede, creo, de manera instintiva y muy al principio, cuando leemos narrativa.

Uno de los placeres de leer ávidamente es, qué duda cabe, la libertad que asumimos como jueces morales de la obra narrativa. ¿Qué pensamos de Hamlet? ¿Qué pensamos de Fabricio del Dongo[29], o de Madame Bovary? ¿Y de cómo trata D. H. Lawrence a Clifford Chatterley en comparación con Mellors? ¿Acaso Tolstói abandona a personajes como Sonia y Karenina? ¿Abandona Henry James a Charlotte Stant? Nos parece de lo más natural imaginarnos una relación en toda regla entre el autor y su personaje, igualito que si el personaje fuera a darse la vuelta y decirle al autor: «Me has tratado injustamente». ¿No le pasará factura a Mauriac un personaje tan incoherente como su Thérèse? Fanny Price, en *Mansfield Park*[30], ¿es de verdad tan mala, o es buena chica? Creemos que Swann amaba a Odette, pero ¿creemos también que Marcel amaba a Albertine[31]? Así da sus primeros pasos como crítico todo lector, aunque creamos que este tipo de elucubraciones pequen de obtusas y pasadas de moda como método para ejercer la crítica literaria. Esta naturalidad a la hora de pensar en las historias y en las novelas puede mostrarnos lo fácil que es a veces leer la actitud moral del autor, aunque quiera ocultarla, en la actitud que exhibe ante sus personajes, eso que algunos críticos llaman «la posición» de los personajes. La literatura está empapada de moralidad, el lenguaje está empapado de moralidad, los personajes narrativos nadan en una atmósfera moral. Por supuesto, hay distintos tipos de atmósfera moral y de tono moral, y la narrativa del siglo XX ha explorado y dado a conocer muchas variedades. No estoy segura de que pueda haber un relato sin atmósfera moral. La práctica de cualquier arte es, desde luego, una disciplina moral en el sentido de que implica sobreponerse a la fantasía, a los propios excesos. Pero la literatura de ficción tiene una dimensión moral especial porque trata de la gente y, me atrevería a decir, de la lucha entre el bien y el mal, por muy a escondidas que lo haga, o de manera poco clara, bastante ambigua y secreta.

Los autores contemporáneos se muestran reacios a reconocer esto por varias razones; y es muy interesante constatar que una obra como *El señor*

de los anillos, de Tolkien, que trata claramente sobre la lucha entre el bien y el mal, tenga gran éxito de público. Quiero volver en este punto al tema de la mímesis, a aquello de que «el arte imita a la naturaleza» y «la imaginación revela la verdad». Personalmente, creo que ese modelo de la mímesis, un tanto pasado de moda, sirve todavía aplicado al artista. Somos criaturas indagadoras, llenas de curiosidad. Uno de los encantos de la novela decimonónica era que satisfacía los curioseos de sociedad. ¿Cómo es de verdad el resto de la gente? ¿Qué se les pasa por la cabeza? ¿Qué pasa dentro de su casa? Todo escritor es consciente de esa tensión que se crea entre el que escribe y algo completamente ajeno a él; consciente también de esa fuerza obsesiva de la fantasía que lo absorbe. La imaginación, a diferencia de la fantasía, es la capacidad de ver lo otro, eso que podría llamar, por usar palabras pasadas de moda, la naturaleza, la realidad, el mundo. Este sentido de la distancia y de la otredad es algo que pertenece al buen artista en la misma medida que al hombre religioso; y así cabe entender la visión que tenía Tolstói del arte como algo religioso. La imaginación es una especie de libertad, la capacidad renovada de percibir y expresar la verdad. Y por seguir con esa palabra, religión, y sin dejar de mirar a la novela del siglo XIX como un gran producto de la religión, cabría decir que el cambio más importante que hemos sufrido en este siglo es la pérdida de la religión como algo que estaba ahí y era aceptado. Mientras que, en muchos aspectos, los grandes escritores del siglo XIX, independientemente de qué denominación se dieran a sí mismos, eran gente religiosa y sabían que la religión estaba ahí, como telón de fondo de la vida, y como tal la aceptaban. Es interesante constatar también que, pasada una fase de cierto ateísmo y falta de religiosidad, hay señales de un resurgir de la religión, y eso se ve en un cambio de la teología. Desconozco hasta qué punto esto es algo que la gente percibe en Francia; pero creo que en Inglaterra sí que vemos a la teología desmitificándose a sí misma, por usar un término que se ha hecho muy popular: confesando que mucho de lo que se tomaba por dogma antes hay que considerarlo como mito. Esto podría tener un profundo efecto en el futuro, pues podría devolver la religión al ámbito de lo que puede creer una persona normal y corriente. T. S. Eliot

decía que el cristianismo lleva siglos adaptándose para ser algo en lo que podamos creer. O sea, que no me parece que esté tan pasado de moda describir el arte en términos religiosos; ni que no se pueda de hecho vincular la labor que lleva a cabo la teología ahora con la que lleva a cabo el artista. He ahí la visión que tiene Tolstói del arte como cuadros religiosos, y como relectura por parte de cada nueva generación de su relación con lo que podíamos llamar el contexto metafísico.

La imaginación es una especie de libertad, la capacidad renovada de percibir y expresar la verdad, y con esto quiero poner sobre la mesa otra de esas opiniones acerca del arte tan elevadas y que tanto ennoblecen. El artista tiene que contar la verdad de algo que ha comprendido. He aquí posiblemente el mejor consejo que se le puede dar al escritor. De alguna manera, esta idea ha de permanecer en la obra de arte, independientemente de cuánto sea el ingenio del que hace gala; el artista tiene que sentirla; y el crítico, percibirla. La famosa cita de Keats: «Lo que la imaginación aprehende como belleza debe ser verdad», continúa así: «existiera o no antes». Y la paradoja del arte es que la propia obra puede verse forzada a crear las mismas vías que tendrá el lector de verificarla, de poner a prueba su verdad, de erigir los términos de veracidad que ha hecho suyos. Y se puede tomar la pintura abstracta como modelo de lo que le está sucediendo a la literatura en la actualidad; modelo que utiliza la crítica formalista porque en las artes plásticas es bien evidente esa idea del objeto que se disuelve en otra cosa que no es la obra de arte en sí. En los cuadros de Mondrian, por ejemplo, se aprecia la transformación que sufre un árbol desde su primera aparición en la serie hasta la versión final, en la que no es más que un montón de cuadrados y rectángulos. Los cuadros abstractos que son buenos no son solo manchas y garabatos, formas dejadas a la buena de Dios en la sala de exposiciones; de algún modo, de lo que tratan es de la luz, del color y del espacio. Y yo creo que eso es algo que el pintor abstracto tiene muy en mente: que su libertad no es una forma de libertinaje, que aquello que hace está en relación con otra cosa, y sus cuadros existen delante de nosotros en un mundo en el que normalmente asumimos que los colores son parte de los objetos. El pintor y el escritor se

enfrentan a estos problemas tan curiosos sobre una realidad que les es ajena y a la que no dejan de dotar de significado, y a la que acaban vinculados mediante esta peculiar relación interna. El formalismo hace que nos planteemos hasta qué punto somos responsables de lo que vemos. Sin embargo, la otredad de la naturaleza es también parte de la imagen; y una parte más importante. Es cierto que dotamos de significado, pero también lo es que ponemos a prueba ese significado constantemente, e incorporamos esas pruebas, las pruebas de la verdad, al tejido mismo de la obra. Esto es palpable en la novela, en la que, por muy rara que sea la obra, el lector respeta, y hace bien, cierto sentido de la dirección que es moral y estético a la vez; cierta indicación de cómo hay que leer la relación, o la aparente falta de relación, entre la obra y el mundo de todos los días. Las obras de arte son individuos, y son obra de individuos, y he ahí una de las muchas razones por las que es difícil tratarlas satisfactoriamente de manera científica. En el caso de la narrativa, además, el tema a tratar suele ser uno o varios individuos. La obra de ficción no es solo ese haz de juicios individuales y, hay que insistir de nuevo, morales en los que pensamos como parte de la unidad del crítico y del autor. Tiene que ver también con los juicios que hacemos en la vida diaria: juicios externos, juicios que emitimos sobre gente de carne y hueso; juicios que no son tan distintos de los que emitimos sobre la gente al leer literatura. Puede que haya puristas que detesten esta apertura, este inmiscuirse de la vida diaria; pero para sustraerse a ello hace falta una buena excusa estética, y no poco arte de ingenio. Mas no hay de qué preocuparse. Porque el resto de la gente es, después de todo, lo más interesante que tenemos en el mundo y, en cierto sentido, lo más ajeno a nosotros, lo más acuciante, lo más misterioso. La literatura nos cuenta cosas y nos enseña cosas. En el dibujo de un personaje es cuando el autor da mayores muestras de su buen juicio estético, su veracidad, su sentido de la justicia; o bien de la falta de todo ello. Y una de las cosas que más disfrutamos es la posibilidad de juzgar los juicios del autor. El placer más elevado en literatura, y en el arte en general, es en ese sentido un placer moral.*32

24 Carta de John Keats a Benjamin Bailey, fechada el 22 de noviembre de 1817, en Lord Houghton, *Vida y cartas de John Keats*, traducción de Julio Cortázar, Pre-Textos, Valencia, 2003, pág. 68.

25 W. H. Auden, «Squares and Oblongs», en *Poets at Work: Essays Based on the Modern Poetry Collection at the Lockwood Memorial Library*, Harcourt Brace, 1948.

26 P. B. Shelley, «Forms more real than living man, / Nurslings of Inmmortality», son los dos últimos versos del poema *The Poet's Dream*.

27 Ludwig Wittgenstein, proposición número 3.262 del *Tractatus logico-philosophicus*, traducción de Jacobo Muñoz e Isidoro Reguera, Madrid, Alianza Editorial, 2003, pág. 59.

28 Roland Barthes, *Ensayos críticos*, traducción de Carlos Pujol, Seix-Barral, Barcelona, 1977, pág. 257.

29 Protagonista de *La cartuja de Parma*, de Stendhal.

30 Novela de Jane Austen.

31 Swann, Odette, Marcel y Abertine son personaje de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust.

32* Esta comunicación se leyó en la sección angloirlandesa del simposio sobre escritura británica celebrado en la Universidad de Caen en 1978.

A VUELTAS CON LO BELLO Y LO SUBLIME

Lo que tengo que decir no queda dentro del dominio de la crítica literaria, tal y como se la entiende hoy día. Toco de refilón la línea que separa la literatura de la filosofía, pero es importante insistir en que no soy crítica literaria. Haré comentarios que en ocasiones resultarán más personales y abstractos que los de un crítico; y quisiera decir, ya desde el inicio, que, aunque lo que sigue podría sonar como un manifiesto y conllevar cierto tono dogmático en la enunciación, no estoy tan segura de tener razón en lo que digo.

Quiero poner en relación un problema literario con un problema político y moral de mayor alcance. Porque creo que, *grosso modo*, puede resultar esclarecedor relacionar la siguiente pregunta: ¿Es pertinente la teoría de la personalidad según la postula la democracia liberal?, con esta otra: ¿Qué caracteriza las grandes obras literarias? Esta última pregunta se puede formular también de la siguiente manera: ¿Qué hace en lo fundamental que Tolstói sea el novelista más grande y Shakespeare el más grande de los escritores? Me ocuparé en estas páginas sobre todo de la novela; y me enfrento al problema como una novelista ocupada en la creación de personajes. ¿En dónde reside la realidad de la persona, y en qué modo puede una, si es que puede, mostrar esa realidad? Para ser más precisa, quiero abordar los cambios recientes en la representación de personajes en las novelas como síntoma de un cambio más general de la conciencia. Desde hace cierto tiempo está de moda decir que nos hallamos en un marasmo; y que, para salir de él no hay nada mejor que atacar al Romanticismo. Y eso mismo pienso hacer yo. La palabra *romántico* se define mejor por oposición, y yo voy a oponerla a cosas a las que no se la

suele oponer. Pero espero que, en la medida de lo posible, quede claro a qué me estoy refiriendo.

Primero abriré una línea de pensamiento que me llevará al ámbito de la filosofía, para pasar luego, una vez erigida una especie de estructura filosófica, a ocuparme de la literatura; y lo primero que haré será tomar en consideración ciertas ideas de Kant. Él es el padre de toda la plétora de formas de darse el problema de la libertad en época moderna; y lo es asimismo, por cierto, de casi todas las teorías del arte de la Modernidad. Es a él, más que a Rousseau o a Hegel, a quien se puede imputar tanto la fuerza inicial como la debilidad última que alcanza la teoría liberal de la personalidad, que es también y hasta cierto punto la teoría romántica de la personalidad. Más abajo defenderé la conveniencia de purgar la teoría liberal de muchos de sus elementos románticos. Aquí hago uso de la palabra *liberal* en su sentido tradicional e histórico, por supuesto: ese sentido en el que decimos que la filosofía de John Stuart Mill es una filosofía liberal.

La filosofía moral de Kant pasa por equiparar lo siguiente: virtud es igual a libertad es igual a razón. La virtud no es conocimiento de nada, sino más bien la capacidad de imponer un orden racional. Respetamos a los demás no por su particularidad, su peculiaridad en tanto que individuos fenoménicos, sino porque comparten con nosotros en pie de igualdad la posesión de la razón universal. Aunque sí es cierto (y aquí sale a relucir el agnosticismo de Kant) que no conocemos la razón en nosotros ni en los demás del mismo modo que conocemos los objetos materiales. Como no somos racionales del todo, no somos transparentes los unos a los otros. Todo el mundo de las emociones y los deseos es irrelevante de cara a la moralidad. Vamos del desorden y la ambigüedad que caracterizan nuestras emociones a la certera claridad que denotan nuestras preferencias y nuestros actos. La única emoción que interesa a Kant es agridulce, y la pone en relación con la moral: la llama *Achtung*, esto es, el respeto de la ley moral; mediante ella experimentamos en carne viva la libertad, como si la libertad le hincara el diente al ser fenoménico que somos. Este gran concepto es, por descontado, inmediato antecesor del concepto de *Angst*, tan caro al existencialismo.

La teoría del arte de Kant se muestra acorde con su teoría de la moral, solo que tiene uno o dos rasgos especiales. Kant establece una distinción entre lo bello y lo sublime; distinción, a mi juicio, que no ha fascinado todo lo que debería a los filósofos. En sentido estricto, la teoría del arte de Kant se ocupa solo de lo bello; pero la distinción evoca, tal y como defenderé más abajo, una teoría total del arte que también haga uso de su concepto de lo sublime. La teoría kantiana de lo bello sirve para explicar gran parte de la teoría y de la praxis del Romanticismo. Experimentar lo bello es experimentar una armonía no conceptual entre la imaginación y el entendimiento. El arte, en tanto que producción de lo bello, no es cuestión ni del descubrimiento ni de la impartición de verdades («lo que a menudo se pensó, pero nunca se expresó con suficiente acierto»[33]), sino de la producción de algo que alcanza casi entidad de cosa. Cabe destacar que Kant, y casi todos los románticos, conciben la obra de arte por analogía con un objeto que está muy sometido a percepción. Y desde luego, Kant definió el juicio del gusto por analogía específica con el juicio de percepción. La obra de arte es de este modo un objeto que a sí mismo se contiene, carente del más mínimo propósito, pero con cierto aire de finalidad, que existe por y para sí. Lo que paladeamos en el arte es un conocimiento inmediato, intuitivo e inexplicable de un objeto único y sensitivo casi. Choca lo cara y conocida que nos resulta esta teoría tan críptica: nos sentimos en ella como pez en el agua.

Dado que la razón no está en juego, la construcción de un objeto artístico no atañe a la libertad. Sin embargo, Kant dice que lo bello es análogo a lo bueno; el disfrute del arte, análogo a un acto libre y racional, en tanto que es construcción de algo limpio, libre, vacío, que a sí mismo se contiene y no está contaminado por el desorden de la emoción, el deseo o las peculiaridades de cada uno. El arte es higiénico; mas, como no es una actividad de la razón, es una especie de juego y está relacionado con la moral solo por analogía.

Ahora bien, lo sublime es otra cosa. Según lo describe Kant, no tiene ninguna relación con el arte. Porque experimentar lo bello es experimentar la armonía de la imaginación y el entendimiento, pero experimentar lo

sublime es experimentar el conflicto entre la imaginación y la razón. Mientras que lo bello nos calma, lo sublime nos desgarra por dentro. Es la experiencia emocional que resulta cuando la razón procura abarcar lo ilimitado e informe de la naturaleza, y fracasa, y aun así halla en ello estímulo. Enfrentados a la vastedad de ciertas vistas, tales como el cielo estrellado, o los Alpes, la imaginación y los sentidos no pueden contener la magnitud de lo que se abre ante ellos; es decir, no alcanzan a darle contento a la razón, que exige un panorama completo, ordenado, total. Sin embargo, al fracasar en ese intento, la razón toma nueva conciencia de su propia independencia y dignidad. Dado que la razón es de hecho la voluntad moral, la experiencia de lo sublime es una suerte de experiencia moral, esto es, una experiencia de libertad: huella del poder espiritual que resulta cuando, entre la entrega y el asombro, tenemos certera noticia de la vastedad de la naturaleza. Pero al no estar relacionada con ninguna acción, no es en sentido estricto una actividad moral. Es la voluntad moral; mas no en acción, sino, por así decir, en lo que, triunfal, intuye de sí misma. Es, tal y como lo expresó Kant, vestigio de nuestro destino suprasensible: una experiencia análoga al *Achtung*, mezcla de derrota y victoria.

Con la teoría de lo sublime tenemos la angustiosa sensación de que la idea está descompensada, pues es vasta y maravillosa respecto al motivo al que se la asocia: un acontecimiento de lo más trivial. ¿A quién le importa, cabe decir, el tipo de emociones que experimentara Kant en los Alpes? Tiene que haber algo más ahí: eso que luego apuntaré, a saber, que lo que impregna la visión de Kant es el concepto de lo trágico, y la teoría de la relación entre literatura y moral.

Llegamos a los descendientes hegelianos de Kant, y entramos de lleno en el Romanticismo. Ni la moral ni el arte eran para Kant cuestión de conocimiento; mientras que Hegel imaginaba la realidad en términos de una gama dinámica de conceptos históricos y psicológicos, y daba a entender que era posible un conocimiento completo de todos ellos. La razón no salía derrotada en última instancia, porque ponía el broche final al círculo del conocimiento: nada de agnosticismo, pues, ni sentido alguno de límite. Hegel imaginaba la virtud en términos de conocimiento, en la medida en

que el progreso era mensurable por la cada vez mayor conciencia de uno mismo. La virtud era también sinónimo de la libertad en tanto que reconocía la necesidad del proceso: es decir, la libertad como conocimiento de uno mismo. Para Kant, virtud es libertad, es orden racional; para Hegel, virtud es libertad, es conocimiento de uno mismo.

En este universo, el arte es una fase del conocimiento de uno mismo que en último término tenemos que superar. También la tragedia es producto de la apariencia y no de la realidad: es la mutua incomprensión entre las partes de un todo. No hay tal si se mira desde el punto de vista del todo. Mientras tanto, sin embargo, la tragedia se desarrolla con la propia existencia del conflicto: el ser entabla batalla consigo mismo y así evoluciona, como resultado de esa lucha. Solo hay un ser en el universo hegeliano, y es el todo que no consiente nada fuera de sí y cuya lucha es la realización de cualquier cosa que tenga visos de otredad. He aquí el regalo de Hegel al movimiento romántico, de cuyos efectos todavía no nos hemos recuperado.

La nómina de oponentes de Hegel se puede dividir entre aquellos que lo entienden muy bien y, como consecuencia de ello, sienten por él una mezcla de amor y odio; y aquellos que no lo han leído nunca y, si lo hicieran, no lo entenderían. Entre los primeros podríamos destacar a los hegelianos kierkegaardianos o existencialistas, que son los románticos puros; y entre los segundos, a los empiristas hobbesianos, que son liberales a los que en algún momento rozó el Romanticismo. El dilema liberal puede leerse en términos del fracaso de estos dos elementos tan dispares a la hora de cooperar juntos para dar de sí una nueva teoría de la personalidad post-Hegel.

Ya sabemos que Kierkegaard luchó por que el sistema hegeliano no se tragara entero al ser humano como individuo. Luchó por la idea de que el ser humano tuviera un destino individual: la idea radical del existencialismo, que la existencia del ser humano como individuo no está acotada por un mundo de esencias. Sin embargo, Kierkegaard es netamente hegeliano. El filósofo danés retuvo en la retina, y utilizó con una flexibilidad maravillosa, la imagen nítida, solipsista y dramática del ser en guerra consigo mismo; un ser que atraviesa de este modo distintas fases

hasta que llega a conocerse. Kierkegaard, como los existencialistas contemporáneos, es antisistema, y hasta antiburgués, al igual también que ellos. No obstante, en términos psicológicos, se lo puede describir como «totalitario», debido a que se ocupa del hombre como un todo, y de la lucha por la salvación que lleva a cabo de manera aislada. El individuo que Kierkegaard describe se encuentra solo, salvo por el misterio de la religión. El agnosticismo de Kierkegaard (como el de Kant, si bien se mira) tiene más de dramatismo que de resignación. No lo conocemos todo, pero ese todo está ahí como un imán, pidiendo ser conocido. El broche final a nuestra soledad, como un círculo que se cierra, se lo pone la relación que tenemos con una deidad velada. Y la deidad y el ser solitario acotan entre ellos toda la realidad.

El aire que se respira es bien distinto si, en vez de los hegelianos existencialistas, pasamos a ocuparnos de los empíricos hobbesianos. Porque, mientras que la estética de Kant nos es conocida en tanto que personas cultas y consumidores de arte, lo peculiar del discurso de Hobbes y Locke lo conocemos porque somos seres políticos y, de manera más general, porque utilizamos día a día el sentido común. Aquí hallamos las ideas de nuestro liberalismo que nos son tan conocidas; tanto que hasta las damos por sentadas, y cuya simplicidad, que nadie discute, hace que el liberalismo anglosajón sea distinto a todos los demás. En el mundo tal y como lo prefiguran Hobbes, Locke y Hume hay una pluralidad de personas que son seres exentos e individuos diferenciados y que, todos juntos, tienen que llevarse bien. Además, de modo implícito para Hobbes, y explícito para Locke, lo que tiene derecho a existir, lo que se hace merecedor de respeto y tolerancia no es la persona buena o racional, sino la que existe de manera fehaciente y empírica, sea lo que sea como persona. Esta tolerancia dimana más del agnosticismo de Locke, cuando predica el sentido común y desconfía del dramatismo, que de la variedad dramática propugnada por Kant y Kierkegaard. Solo que es bastante difícil entender al resto de la gente y cerciorarse de cómo hacer el bien: y puesto que yo no soy infalible, habré de tener paciencia. Stuart Mill fue quien llevó de manera explícita y hasta un mayor extremo esta tolerancia agnóstica. No en vano a él también

lo rozó, sin llegar a tumbarlo, el movimiento romántico. En Stuart Mill perdura un sentido dieciochesco de la sociedad. El individuo que él define es excéntrico, único, santo; está impregnado de genio, mas no está solo.

Es de esta tradición de la que tenía que haber salido una crítica al Romanticismo, pero no salió. En parte porque el Romanticismo estuvo desde sus inicios íntimamente unido a la tradición liberal, y debió de confundirla con la misma sangre que corría por sus venas. Pero es que había rasgos inherentes a esa tradición, pensada como un ente aparte con raíces más añejas, que en última instancia la incapacitaban para hacer pie y tomar la suficiente distancia desde la que, no ya criticar, sino siquiera ver el movimiento romántico. Bien es cierto que los empiristas tenían una visión de la sociedad basada en el sentido común. Veían en mutua correspondencia toda la gama de virtudes, por un lado, y la de impulsos humanos y situaciones sociales, por otro. Frente a esto, los hegelianos reconocían solo una virtud: el dominio progresivo de uno mismo. Aunque la imagen que el empirista tenía de la sociedad era estática e ingenua; y esto valía hasta para el propio Stuart Mill. El verdadero ímpetu del movimiento filosófico con el que el liberalismo estaba relacionado no era ni moral ni político, sino sobre todo científico. Y cabe añadir que la fuerza y la sencillez de las ideas liberales que todavía tienen vigencia entre nosotros son en realidad producto y resultado de eso que podríamos llamar la suerte colosal de las sociedades angloparlantes. Lo que más preocupaba a los empiristas, lo que les daba empuje a sus teorías, era la construcción de una imagen del mundo material, el resultado de ese empirismo atómico que con tanta fuerza ha colonizado nuestra imaginación filosófica, y que solo ahora empieza a perder vigencia: en parte, debido al desarrollo de la ciencia como disciplina autónoma; y en parte, de resultas de la crítica que hizo Wittgenstein a los presupuestos compartidos por Hume y Bertrand Russell. Al compartimentar la tradición intelectual, tal y como ha sido el caso últimamente, nos hemos dado cuenta de lo simple y pobre que es en muchos aspectos. Porque fue sin duda el movimiento romántico el que le dio un asomo de cuerpo y colorido.

Ahora bien, antes de darle la vuelta a la tortilla y echar mano de la literatura a modo de diagnóstico esclarecedor de estos males, hay que decir

todavía algo acerca de las últimas tendencias en filosofía. De nuevo me veo en la necesidad de ser muy breve al abordar un tema enormemente complejo. Por lo que hace al caso, puede hablarse de dos corrientes filosóficas importantes: el existencialismo (y aquí tomo la obra de Sartre como paradigma) y el empirismo lingüístico (la tradición de Moore y Wittgenstein). Ambas muestran, tal y como sostendré, algunos síntomas que se pueden relacionar con los del declive de nuestra literatura.

El existencialismo y el empirismo (así los llamaré para abreviar) comparten tanto motivos como doctrinas: ambas corrientes filosóficas están contra la metafísica tradicional, atacan las teorías sustancialistas de la mente, tienen un toque de puritanismo, coligen la virtud de la voluntad y no del conocimiento, hacen hincapié en la capacidad de elegir, son claramente liberales en su sesgo político y neokantianas en lo filosófico. Pero son muy diferentes en otros aspectos.

La inspiración del empirismo es de base científica y se manifiesta en un ansia exacerbada de precisión a la hora de producir sentido. Un ansia como esta tiene por fuerza que ser hasta cierto punto hostil con las palabras: no me sorprende que la lógica matemática sea cada vez más popular y alcance más importancia, ni que muchos la tomen en la actualidad como base de la filosofía. Por otra parte, los conceptos empíricos encarnan en lenguajes empíricos; y en aras de clarificarlos, se apela al concepto del «habla cotidiana»; como si existiera tal cosa y en esa red comparecieran los significados para pasar revista; o como si se pudiera lograr una claridad prístina y con carácter concluyente solo a través de enunciados lógicos; esto es, dependientes de definiciones convencionalmente aceptadas. Esta técnica, que da resultados satisfactorios cuando es aplicada al esclarecimiento de conceptos del mundo material, es menos satisfactoria cuando se emplea para esclarecer conceptos morales.

El modo de operar de la filosofía moral lingüística, que tiene en el filósofo estadounidense Charles Leslie Stevenson a uno de sus cultivadores más influyentes, consiste en ver qué significan los conceptos morales en el momento de la elección: es decir, estudia el papel que desempeñan palabras como *bueno* en aquellas situaciones en las que se hace necesario elegir algo.

La pertinencia de dicho estudio es, en términos generales, la siguiente: cuando tenemos delante una elección de cierta importancia, las razones que damos para decantarnos por uno u otro polo son generalmente comprensibles, y dan pie a una situación moral. Porque lo que elegimos, y los motivos que tenemos para elegirlo, revelan qué valores tenemos; y ahí, el concepto moral (por ejemplo, la palabra *bueno*) es el instrumento de encomio mediante el que señalamos aquello que hay que elegir. Nótese la tendencia convencional, behaviorista y liberal que ofrece dicho cuadro. Es convencional porque el agente aparece sometido a unas reglas, rodeado de una sociedad civilizada; lo que viene a ser lo mismo, rodeado de la malla del habla habitual: la malla de actividad moral conceptual en su nivel de aceptación más común y universal. Es behaviorista; y aquí la teoría antisustancialista de la mente se da la mano con cierta austeridad puritana de corte liberal. Dado que los actos internos de la mente tienen identidad solo a través de la relación convencional que tienen con los actos externos, cabe decir que, en términos morales, un hombre es aquello que percibimos que hace. Al igual que en la filosofía de Kant, le damos la espalda al caos de la interioridad empírica para abrazar la claridad de la acción manifiesta. No nos interesa lo que «sienta» un hombre, ni siquiera aquello en lo que crea; solo si son sus actos los que definen esas creencias. Y en tercer lugar, el cuadro es liberal (neokantiano) por el interés que muestra en que la elección sea razonada. A este Hombre del Habla Cotidiana, tal y como podemos llamar al individuo así entrevisto, no lo agobia ninguna estructura que vaya más allá de sí mismo, nada que se parezca a una creencia metafísica o a una institución. Como agente moral es enteramente libre: elige entre los actos y las razones bajo su propia responsabilidad. Recuérdese que una de las preocupaciones fundamentales de la filosofía moral empirista ha sido la de mostrar la total libertad y autosuficiencia del agente. Incluso la presencia de los otros se siente, si es que se siente, como la presencia de críticos racionales. Este hombre está solo y su soledad se parece a la soledad del hombre que dibuja Kant.

Hallamos este mismo agente moral solitario en la filosofía de Sartre; y también el énfasis en el momento de la elección, solo que descrito en

términos de la psicología dramática hegeliana. Cabe decir que, mientras que el Hombre del Habla Cotidiana representa la claudicación frente a la convención, el Hombre Totalitario de Sartre representa la claudicación frente a la neurosis: la convención y la neurosis, he aquí los dos enemigos del entendimiento; casi me atrevería a decir que los dos enemigos del amor. Y ¡qué difícil es escapar de uno sin invocar al otro en el mundo contemporáneo! El hombre de Sartre es como un neurótico que quiera curarse mediante la revelación del mito de sí mismo. Al menos al Hombre del Habla Cotidiana lo acompaña algo que no es mero producto de su propia creación, vale decir, el habla cotidiana. Pero el Hombre Totalitario está completamente solo. Y qué bien lo conocemos de lo mucho que sale en las páginas de la literatura contemporánea. Padece de *Angst*, que viene a ser lo mismo que *Achtung* si le quitamos la confianza en la razón universal; es decir, aquello que tiene de digno y exultante. Elige lo que elige con el telón de fondo apocalíptico del mundo contemporáneo —un mundo apocalíptico siempre invita a creer a pies juntillas—; y si ha de ser sincero consigo mismo, sabe que está siempre en una situación límite. Lo han dejado en lo esencial. Sartre, al hablar de las obras de arte existencialistas, dice que es siempre el hombre entero el que se pone en cuestión.

Por un lado, este es un hombre que desconfía de su vida interior porque le parece insustancial; y piensa que si buscara dentro de sí algo de sustancia pecaría de deshonesto. Por otro, dramatiza su situación a través de un mito. Es el hombre de Hegel, que tiene más de pequeño drama acotado en el tiempo y el espacio que de individuo de carne y hueso. Es también el hombre de Hegel que echa pestes de toda contingencia y accidente. (*La náusea* es el puro horror a lo contingente). Según Sartre, uno de los impulsos esenciales del ser humano es el deseo de que nuestra vida tenga la forma y la claridad de lo necesario, no de lo accidental. En el mundo que habita el Hombre Totalitario hay más gente, pero no es gente real, separada de él y contingente, sino que aparece como extensiones de la conciencia del sujeto, que las siente organizadas a su alrededor, y como una amenaza. Un hegeliano vivirá siempre como amenaza todo centro de significación que sea potencial o aparentemente ajeno a él; algo que ha de ser interiorizado en

una lucha de la conciencia, tal y como la reflexión consigue nivelar los distintos puntos discrepantes dentro de uno mismo.

Para este Hombre total [Totalitario] la virtud es sinceridad, coraje, voluntad: un ejercicio de libertad completa ajeno al autoengaño. La virtud no es conocimiento, dado que aspirar a cualquier conocimiento estable que tenga que rendir cuentas a la moral sería pecar de mala fe; tal y como las virtudes de la sociedad burguesa en su día a día, que dicha sociedad da por sentadas, constituyen un ejemplo de mala fe. El existencialismo comparte con el empirismo el pánico a todo aquello que rodee al agente o amenace su supremacía como centro de significación. En este sentido, ambas corrientes filosóficas tienden al solipsismo. Ninguna contempla la virtud como algo encaminado a lo real que está fuera de nosotros. Ninguna ofrece un punto de vista para considerar a los seres humanos reales en toda su variedad; ni nos brinda técnica alguna para poder explorar y controlar nuestra propia energía espiritual. El Hombre del Habla Cotidiana es demasiado abstracto, demasiado convencional: encarna la red del pensamiento moral más convencional, más común y corriente y menos definido. Y el Hombre Totalitario es demasiado concreto, demasiado neurótico: apenas el centro de una decisión llevada al extremo, el hombre despojado hasta el anonimato por su propia extremosidad.

Tomo estas dos corrientes filosóficas, el empirismo lingüístico y el existencialismo sartriano, como representantes de toda la sabiduría que la filosofía le puede ofrecer a la tradición liberal. Las considero aquí más como síntoma que como influencias en sí mismas, aunque creo que el existencialismo ha influido notablemente fuera del ámbito académico. Muchas veces el filósofo pone en claro y hace que cristalice algo que se da en la conciencia general, aunque tenga ahí una forma menos coherente. Y yo creo que lo que asola a la conciencia general hoy día es o bien la convención o bien la neurosis; y que hay muchos rasgos en estas dos corrientes filosóficas en los que podemos reconocernos. Por supuesto que hay muchos filósofos, sobre todo en la tradición existencialista, que se muestran críticos con los puntos que he mencionado aquí. Pienso en Gabriel Marcel y en Simone Weil; pero sus críticas nos son inocuas porque no

representan para nada lo que nosotros consideramos que somos. Tampoco me parece —y hago aquí breve mención de algo que habría que discutir más por extenso— que el cristianismo haya sido capaz de brindarnos en los últimos tiempos una imagen convincente de nosotros mismos que tenga vigencia a su vez a la hora de ver a los otros. Yo creo que para representar de manera satisfactoria lo que somos y cómo lo somos hay que echar mano tanto del Hombre del Habla Cotidiana como del Hombre Totalitario. Y paso a discutir a continuación lo siguiente: que esta situación tan lamentable está íntimamente relacionada, como causa y efecto, con el declive de nuestra prosa narrativa.

Acabo aquí esta introducción filosófica y me ocupo ahora de la literatura; espero recurrir a ciertos conceptos filosóficos para diagnosticar otros tantos males literarios. Que quede claro una vez más que no soy crítica literaria. Yo hago lo que hacen los filósofos: levantar una estructura abstracta con fines edificantes, explicativos, que mueva a la reflexión. Por lo que hace al caso, será sobre todo esto último. Y tampoco me voy a venir abajo si alguien me dice que una u otra obra concreta no encaja como es debido en mi estructura. Me daré por servida si consigo aclarar algo; o hasta con que sea tan solo debatido.

Si partimos de la base de que una filosofía dominante sirve muy bien como retrato de la conciencia de una época; y si partimos de la base de que la filosofía dominante en el siglo XIX, más allá del mundo anglosajón, fue la filosofía de Hegel; y si con esto en mente echamos la vista atrás a la novela decimonónica, nos llevamos una grata sorpresa. Desde luego que hay multitud de razones (y en el caso de nuestra civilización son bien obvias) para que la novela del siglo XIX sea, en lo que a mí me interesa, tan poco hegeliana; aunque compartía con la filosofía de Hegel un sentido histórico y, sobre todo, un sentido social. Sea como fuere, llama la atención lo poco romántica que es la gran novela del siglo XIX; y de una forma, además, que tiene mucho que ver con sus méritos más característicos y preeminentes. Estoy usando aquí la palabra *romántico* en el sentido relativamente estrecho

en el que yo la empleo, y que espero aclarar muy pronto. Lo que más me interesa de la naturaleza no hegeliana de aquellas grandes novelas no es más que esto: que contienen un cierto número de gente dispar.

[...] Hay en estas novelas una pluralidad de personas reales que aparecen de modo más o menos naturalista en un escenario social muy amplio, y representan centros de significación mutuamente independientes que corresponden a individuos reales. Estamos ante lo que se podría llamar un despliegue de tolerancia. Un gran novelista es sobre todo tolerante; esto es, muestra una comprensión real de las personas: como si tuvieran derecho a existir más allá del propio autor; y, como tales, a tener un modo de ser que les incumbe e interesa. Puede que más adelante, la palabra *tolerancia* se nos quede pequeña para designar esta capacidad cuando se da en grado sumo. Mas he aquí un concepto, el de *tolerancia*, que pone en relación la literatura del siglo XIX con el liberalismo. Porque el espíritu liberal da lo mejor de sí, lo más profuso, en la literatura, en la que disfruta como un enano; no lo amenazan todavía esos elementos del Romanticismo que acabaron siendo, si es que estoy en lo cierto, tan peligrosos. Las grandes novelas no son víctimas ni de la convención ni de la neurosis. El escenario social es un marco dador de vida, no una serie de convenciones muertas ni de ambientes estereotipados habitados por personajes manidos. Y los individuos que aparecen en esas novelas son libres, independientes de su autor, no simples marionetas que utiliza para exteriorizar algún conflicto que le es propio y solo a él le concierne. La obra literaria propiamente dicha no está sujeta a necesidad: ¡qué pronto sentimos los casos en los que sí lo está! Al gran novelista no le da miedo lo contingente; eso sí, aunque acepte la contingencia, eso no lo arroja en brazos de la banalidad. Es por esta, y por otras cualidades, por lo que estamos tentados a comparar a este novelista con Shakespeare más que con cualquier otro autor.

A quienes tengo en mente en todo esto, y a quienes he llamado los grandes novelistas, son, qué duda cabe, a Walter Scott, Jane Austen, George Eliot, Tolstói, sobre todo a Tolstói. Podría añadir más nombres, pero basta con estos para hacerse una idea de lo que quiero decir. Soy consciente de la paradoja que encierra llamar a Walter Scott un escritor no romántico; pero

poco me importa lo paradójico siempre y cuando el significado esté claro. El hecho de que tilde a estos novelistas de grandes no es óbice para que haya otros tipos de grandeza; aunque parte de lo que intento exponer pasa por afirmar que la suya es, con toda probabilidad, la más grande de las grandezas. Cierto es que en el siglo XIX hay otros novelistas muy notables (Dostoievski, Melville, Emily Brontë, Hawthorne) a los que no queremos quitarles su derecho a figurar entre los primeros; y a los que el marbete de «romántico», en el sentido en el que yo lo empleo, hace más al caso: porque son escritores que dan la impresión de exteriorizar un conflicto personal a través de un mito profusamente concebido y que se contiene a sí mismo; y pecaría de perverso el que dijera que son grandes pese a su romanticismo. No es sitio este para analizar sus méritos. Pero sí cabe explorar el contraste entre unos y otros, románticos y no románticos, para dilucidar una pauta que tome como vara de medir la obra de estos últimos. Cabe aducir muchas razones que expliquen las peculiaridades de la novela decimonónica: y estas razones nos remitirán a condiciones sociales e históricas concretas ya extintas. Tampoco me ocuparé de ellas. Lo que quiero descubrir y demostrar es un valor de la prosa narrativa que creo que le ha sido propio al menos desde el siglo XVIII; un valor que no deja de serlo cuando más difícil es de plasmar. Hay que estar siempre ojo avizor ante esas doctrinas de la necesidad que nos hacen ver (por mucho que digan que lo lamentan) que lo más deseable y bueno es, ¡ay!, imposible.

Después de esta breve mirada a la novela del XIX, quiero ocuparme ahora de lo que podríamos llamar el declive del Romanticismo. En concreto, de cierto movimiento literario que muestra a las claras que la visión romántica del arte ya no la controlan las fuerzas que contribuyeron a la producción de las grandes novelas. Me refiero al movimiento relacionado en primera instancia con el simbolismo, y que en nuestra tradición está representado en distinto grado por autores como T. S. Eliot, T. E. Hulme, I. A. Richards y otros. Para mí, este movimiento es síntoma claro y bien consciente de una tendencia general más amplia; y, de hecho, su influencia en la literatura contemporánea ha sido considerable. Se suele debatir más este punto

cuando se habla de poesía; pero creo que la vigencia de las ideas simbolistas salta a la vista también en el desarrollo de la prosa narrativa.

Los simbolistas, que es como llamo para abreviar a este grupo heterogéneo, se declaraban desde luego opuestos al Romanticismo. Hay una posición común a Eliot y a Hulme, y que hicieron pasar por antirromántica, que queda muy bien resumida en aquellas palabras de Hulme según las cuales, desde el Renacimiento, se medía la perfección en términos humanos, y esto era un error. El resultado de todo ello habría sido un arte y una filosofía que eran vagos, emocionales, carentes de forma y orden. Porque es verdad que los simbolistas eran antihumanistas; y, al igual que los empiristas lingüísticos y los existencialistas sartrianos, lo que más aborrecían era el desorden. Con los empiristas compartían, sobre todo, un ansia sin límites de precisión y de nítida definición. «Todo es lo que es y no otra cosa». Esta cita del reverendo Joseph Butler que G. E. Moore puso al comienzo de su *Principia Ethica* podría muy bien haber sido el lema simbolista; y, de hecho, Hulme aclamó a Moore como a un aliado.

Pero este deseo simbolista de ser exactos y sustraerse al desorden tomó una forma muy concreta. Tal y como lo expresó Hulme, hay que hallar la belleza en las cosas pequeñas y sin gracia. A los simbolistas les fascinaban los sentidos, sobre todo la vista. Lo que ellos querían eran cosas pequeñas, limpias, resonantes, dentro de un ejercicio de autocontención cuyo prototipo era el símbolo o la imagen. Lo bello ha de ser un objeto exento, concebido por analogía con un objeto sensitivo. De hecho, el ideal simbolista era crear un objeto sensitivo —«dar una sensación corpórea»—; eso sí, purgada de toda contingencia. Se puede decir que querían el mundo sensible para ellos, pero que el arte los ayudara a conocerlo de manera intuitiva y no discursiva. La prosa narrativa era la forma artística que más lejos les quedaba; y, al igual que los empiristas, y por las mismas razones más o menos, no se sentían cómodos con la naturaleza discursiva del lenguaje. El lenguaje era un *pis aller* [un último recurso]. Para una obra de arte, el ideal no era significar, sino ser. El arte, y también la literatura, debería ser la creación de cosas únicas, dotadas de autonomía e independencia.

Ahora bien, salta a la vista que esta es la misma visión de Kant, su teoría de lo bello, solo que aderezada de nueva forma; y como tal teoría, estaba incrustada en el movimiento romántico desde sus mismos orígenes. Y viene motivada, como en el caso de Kant, por el miedo a la contingencia; alberga un ansia de perforar el mundo en su desorden fenomenológico hasta dar con la forma y el orden perfectos y necesarios. Al Romanticismo siempre lo ha caracterizado, de un modo más o menos velado, su adoración por la necesidad; aunque haya coexistido en los primeros tiempos con el amor a la vida de tintes rousseaunianos, más asilvestrados y de mayor descuido, y a los que acabó arrumbando. Lo que se teme es la historia, los seres reales y el cambio real; lo que sea contingente, desordenado, lo que no tenga límites, cuya particularidad sea infinita y cuya necesidad de explicación, ilimitada. Y lo que se ansía es el todo intemporal y no discursivo que contiene por entero su significación. Cabría decir del símbolo que es análogo al individuo, mas no es un individuo real. Es único y exento como un individuo; pero, mientras que el individuo real no tiene límites y no se puede definir en su totalidad, sabemos de manera intuitiva que el símbolo se contiene a sí mismo: es como hacer sensible la idea de la individualidad bajo la forma de la necesidad, y expurgada de toda contingencia. Platón desconfiaba del arte porque imitaba lo irreal y lo múltiple; los simbolistas ansiaban un arte que habría hecho las delicias de Platón.

A nadie sorprende, si se indaga un poco en la cuestión, descubrir que la tendencia simbolista es intolerante y antiliberal. El miedo que le tiene a lo contingente y a la historia es un miedo a lo que existe, el mundo real contemporáneo: con su desorden, lleno de esas personas que nos rodean, reales en su desorden, contemporáneas ellas también, cada una con su desordenada opinión contemporánea e intransferible. Es a esto a lo que Hulme y Eliot le oponían los dogmas y las instituciones, la supuesta claridad y nitidez del mundo medieval en el que, por usar una cita de Eliot a propósito de Dante, «el pensamiento era ordenado, sólido y bello»[34]. En *¿Qué es el arte?*, Tolstói pregunta: «Si a las mejores novelas de nuestra época les quitamos los detalles, ¿qué queda?»[35]. Y a la novela contingente sin remedio, plagada de detalles, Tolstói le opone la pureza y simplicidad de

la parábola o el cuento popular: símbolo, vale decir, de una percepción religiosa. Menos mal que Tolstói no llevó a la praxis el contenido de sus prédicas hasta bien entrado en años. Y Eliot no dista mucho de esta misma actitud cuando dice que prefiere una audiencia analfabeta a una que haya recibido una educación a medias.

El mismo Eliot, y de manera explícita, vincula su crítica moral de lo que llama la visión liberal de la personalidad con la crítica estética que le hace a la literatura posterior al siglo XVII, la cual adolece de una «disociación de la sensibilidad». A la poesía romántica le falta dureza, es incapaz de ponernos las cosas delante; porque a las personas románticas y liberales lo que les concierne es la expresión de su propia personalidad, y no el ser y la autoridad de la cosa que les planta cara. Eliot rastrea este culto romántico a la personalidad, su negación de toda autoridad externa: primero en el humanismo, luego en el propio movimiento romántico, en los puritanos, hasta que por fin llega a la obra de Shakespeare, y es aquí donde cabe un mínimo intento de discrepancia con esta actitud.

Puedo compartir algunos aspectos de la crítica que le hace Eliot a la visión liberal de la personalidad, y a ello voy: lo que me gusta de su crítica es cómo le echa en cara a esta visión liberal que no haga nada para recalcar lo mucho que cuesta darse cuenta de la existencia de algo real aparte de uno mismo. Lo que no me gusta de su crítica es su propia visión de qué es eso que vamos a descubrir fuera de nosotros, aquello a lo que tiene que enfrentarse el individuo. Según Eliot, el individuo le debe un respeto a «la cosa» en literatura, esto es, en poesía; y a «la institución», o «al dogma», en la vida, en la moral. Pero en ninguno de los dos casos se habla de «la otra persona» como de aquello a lo que debamos tratar de real y exento. Esto es cuestionable tanto porque la fe que tiene el señor Eliot en las instituciones me parece excesiva —no puedo estar de acuerdo con sus palabras cuando dice que es «mejor adorar un becerro de oro que no adorar nada»— como porque parece dispuesto a tirar por la borda eso que, con la ayuda teórica de Hobbes, Locke, Stuart Mill y otros, hemos fijado en nuestra tradición: el respeto por el individuo en tanto que persona; por muy peculiar, particular, desordenado y, por lo general, insoportable que pueda ser. Es lo que tiene

respetar algo: que se muestra por ello un mínimo interés que lleva a intentar entenderlo.

Aquí es donde entra, o debería entrar, la prosa narrativa. Ya he hablado de Shakespeare como el máximo exponente de eso que llamé tolerancia, y que también hallamos en los grandes novelistas, aunque creo que me quedé corta con el nombre. Las páginas de Shakespeare están llenas de personalidades excéntricas, libres, dueñas de una realidad que el autor ha comprendido y muestra como algo separado de sí mismo. Es el escritor más invisible y el menos romántico en el sentido que yo le doy a esa palabra. Porque es imposible centrar toda nuestra atención en la novela, ya sea como autores o como lectores, sin encarar el problema de la libertad. Veamos cómo se enfrenta a ello el señor Eliot. Es difícil afirmar, si hacemos caso a sus escritos, que haya admirado o disfrutado jamás de una novela. Sí que tiene comentarios interesantes, sin embargo, para la novela del XIX en *After Strange Gods* [En pos de extraños dioses]. Les reconoce en parte mérito a Jane Austen, a Dickens y a Thackeray, porque con ellos «la personalidad [...] estaba más cerca del sitio que le correspondía. No tuvieron el listón muy alto a la hora de criticar su mundo, pero no fueron ellos los que lo pusieron ahí». Pero el declive contemporáneo empieza con George Eliot, quien habría dado muestras de ese «inhóspito racionalismo de su época»; y quien «pertenece a la tribu de los moralistas estirados y excéntricos que nos han acompañado desde entonces». No sorprende que, si le dan a elegir entre la neurosis y la convención, el señor Eliot prefiera la convención. Más abajo expondré que algunas de las razones que lo han llevado a esa preferencia son dignas de respeto.

Pero lo significativo y, bajo mi punto de vista, imperdonable es que votara contra George Eliot. Pues es ella la que, a un nivel que en ocasiones se acerca al de Tolstói, da muestras de esa capacidad divina de respetar y amar a sus personajes hasta el punto de hacerlos existir como seres libres e independientes. Y es esta libertad lo que molesta al señor Eliot, porque solo la ve como una autoafirmación romántica sin ton ni son. Pero es que esto es confundir los términos. Porque la disciplina a la que hay que someterse para crear personajes como los de George Eliot es justo lo opuesto a una

autoafirmación desinhibida. Lo que en realidad no le gusta al señor Eliot en todo esto es el mundo contemporáneo tal y como se manifiesta en la posición que adoptan algunos de los personajes y sus autores. Jane Austen, quien da muestras de un esfuerzo similar en la creación de personas independientes, no es objeto de su desaprobación porque pone a la gente libre que crea en un mundo convencional y añejo. Aquí no alcanza el señor Eliot a distinguir entre dos sentidos de la palabra *libre*: *libre* en tanto que «independiente del autor», y *libre* cuando se refiere a «con independencia de criterio». Aunque, si nos paramos a pensar en la posición de conjunto que adopta, vemos que ninguna de las dos definiciones de libertad es santo de su devoción. De hecho, al no estar todo lo interesado que podría en la novela, no la toma en serio; y pasa por alto que Jane Austen constituye una amenaza para su punto de vista tan seria como lo pueda ser George Eliot. Es decir, y por expresarme de otro modo, que es imposible separar estos dos sentidos de la palabra *libre*. Una sociedad capaz de producir grandes novelistas, capaz, a su vez, de apreciarlos, es una sociedad en la que pueden proliferar la tolerancia y el respeto a la existencia de otras personas, con todas las implicaciones que esto tiene para la independencia de criterio. Por lo tanto, el señor Eliot hace bien, desde su punto de vista, en tenerle miedo a Shakespeare y en ver el inicio del mundo contemporáneo en esa tolerancia que ama y se deleita en la pluralidad de modos de darse el ser.

He dado a entender que al señor Eliot lo que no le gusta es la novela. De hecho, lo que creo es que no le gusta la prosa si no tiene fines didácticos. Esto es fundamental. Comenta Eliot a propósito de su trabajo: «Cuando uno reflexiona en prosa, es perfectamente legítimo que se ocupe de los ideales; pero cuando escribe en verso, uno solo puede vérselas con la realidad»[36]. Y sospecho que lo que cree, en términos generales, es que la prosa no está capacitada para vérselas con la realidad. No hace falta decir que esta creencia casa perfectamente con la actitud simbolista. El ideal de significación del simbolismo, el ideal de una obra de arte llena de contención y resonancia, tan parecida a una cosa como pueda ser, pone en seria dificultad los rasgos discursivos del habla cotidiana. Mallarmé, por ejemplo, llegó a extremos inauditos para superar esta dificultad. Para los

simbolistas, el lenguaje estaba, por así decir, «demasiado extendido». Solo les valía si podían hacer un nudo con él. Si, más que significar, lo que hacía era ser. Está claro que la poesía es de mayor utilidad que la prosa si se adopta este punto de vista: de hecho, se podría incluso prescindir de la prosa, desterrarla para siempre del ámbito del arte; que quedara para las explicaciones y las instrucciones, trabajos para cuyo desempeño está tan bien dotada.

Es significativo que fuera Sartre en su libro *¿Qué es la literatura?* quien adoptara explícitamente este punto de vista. Allí distingue entre la palabra vivida y la palabra encontrada. La poesía es la palabra encontrada, la cual está fuera y separada de nosotros, como una cosa, y completa. La prosa es la palabra que es vivida, el idioma que habitamos y que hemos de tratar como herramienta, y usar para la revelación. Es decir, la poesía se concibe en términos del concepto kantiano y romántico de la obra de arte; mientras que la prosa se toma como algo útil, informativo y didáctico en lo fundamental. Sartre se piensa que mediante esta distinción defiende la prosa, en la medida en que pone de manifiesto que tiene que transmitir información y no aspirar a la condición de poesía. Tiene su sentido esta defensa: por ejemplo, como protesta frente a ciertas degeneraciones del lenguaje en prosa que podríamos tildar de suicidas. Pero yo sostengo que no es esta la mejor defensa de la prosa; que no es, de hecho, sino una forma más de traicionarla.

A la actitud que tiene el señor Eliot hacia el arte le podemos aplicar los términos de la distinción que hice antes, pues pueden servir para explicar la posición simbólica y romántica; y para darnos pistas sobre muchas cosas que, en mi opinión, no están bien en la literatura contemporánea. Eliot critica la visión liberal de la personalidad porque le parece que invita a un ensimismamiento total del individuo. Y con algo de ello puedo estar de acuerdo. Pero tenemos que preguntarnos por lo que queda fuera del individuo, pues es a esa realidad a la que hay que atender. Eliot responde que lo que queda fuera son las cosas y las instituciones. La atención que les prestamos a las cosas propiamente dichas toma la forma de arte; y si interviene el lenguaje, entonces toma la forma de poesía. Nuestra atención a

las instituciones propiamente dichas toma la forma de escritura en prosa reflexiva y didáctica. En ningún momento dice Eliot que aquello a lo que tengamos que atender fuera de nosotros mismos sea a otras personas. Por lo tanto, no sorprende que no contemple la prosa de ficción, que es por excelencia la forma artística a la que más le concierne la existencia de otras personas. Y con este tipo de planteamientos, que encarnan de forma consciente críticos tan dispares entre sí como Eliot y Sartre, queda el campo libre para el declive de la novela. La teoría romántica del arte, que avanza con paso triunfal hacia su postrera fase, condena a la novela a ser o bien un poema disfrazado o, si no, un fragmento de prosa informativa, un panfleto, un mero documento o un artículo periodístico.

No es difícil percatarse de esta pauta que acabo de indicar si paramos la vista ahora en la literatura contemporánea en Inglaterra y los Estados Unidos. La novela contemporánea, la novela de empaque, sí que es cierto que tiende hacia uno de los dos extremos: o bien es un objeto bien blindado y metafísico, que aspira a la condición de poema y que busca transmitir, muchas veces en forma mítica, alguna verdad radical acerca de la condición humana; o bien es una deslavazada épica periodística, de inspiración documental o puede que incluso didáctica, que ofrece un comentario a pie de página a alguna de las instituciones de nuestra época, o a cierto episodio histórico. Nos dan a elegir entre las verdades y las cosas; pero lo que echamos de menos es a las personas. La literatura francesa contemporánea ofrece ejemplos destacados de ambos tipos de novela. Es interesante constatar que Sartre y Simone de Beauvoir, quienes han admitido que recurren al arte para transformar lo contingente en lo necesario, hayan doblado tan campantes el espinazo delante de la contingencia en lo que a sus propias novelas se refiere. En esto han sacrificado sin rechistar la forma y la «significación universal» a lo declaradamente efímero y sin forma. Y lo hacen, en parte, como resultado del tenor de su talento; pero, en parte, y esto es algo que reconocen ellos mismos, con un fin eminentemente didáctico. Así que tenemos, por un lado, una novela como *Los mandarines*, descomunal, tópica y sin forma, lindera muchas veces con el periodismo más brillante; y por otro, una novela como *El extranjero*, de Camus, que es

un mito a pequeña escala sobre la condición humana, cristalino, compacto, autónomo; tan parecido a una cosa en su economía de medios y en su resonancia como pueda haberlo sido nunca prosa alguna de ficción. De nada sirve aquí multiplicar los ejemplos, aunque tendríamos entretenimiento para largo. Eso sí, lo que saldría a la luz, creo, es que por lo general las novelas metafísicas de pequeño formato son mejores que las épicas sociales. Porque la neurosis arroja mejores dividendos literarios que la convención. Los libros creados como una cosa compacta están, por lo general, mejor escritos, han sido concebidos con un mayor despliegue de la imaginación, y nos parecen en su conjunto más ambiciosos e inspirados que los otros. Podemos apuntar multitud de razones por las que esto sea así. Mientras que en el siglo XIX la sociedad era o bien el certero espacio en el que uno vivía tranquilamente o bien un ámbito interesante lleno de emociones, muy gratificante, en el que uno buscaba abrirse paso; hoy día, sin embargo, la sociedad tiende a ser algo amenazante, incomprensible, incontrolable; o si no, muy aburrido y limitante. Eso por un lado, porque por otro, detrás de la sociedad, y a través de ella también, vemos todo el panorama apocalíptico, el cohete espacial, la bomba de hidrógeno: precisamente eso que invita a pensar en la condición humana y en el hombre total.

La literatura contemporánea nos ofrece el triunfo de la neurosis, el triunfo del mito como forma solipsista. A nuestras épicas sociales les falta vitalidad creadora; les interesa más explorar las instituciones que la creación de personajes. Mientras que en las novelas metafísicas, que constituyen lo mejor y lo más influyente de nuestra literatura, el protagonista está solo, sin compañía, o acompañado únicamente de otras partes de sí mismo. Aquí Hegel sigue siendo el rey, y tenemos al Romanticismo en su forma final, más pura, menos diluida: allí donde el conflicto entre personas es en realidad el conflicto dentro de la mente de un único personaje. En obras así, vemos el despiadado sometimiento de los personajes a la voluntad de su autor. Los personajes ya no son libres. El autor ni siquiera desea que sean libres. Porque si lo fueran, se pondrían en su camino. Con su libro busca la redención a través de un ejercicio de autodescubrimiento. Describí el

símbolo para los simbolistas, o la imagen, como la encarnación sensitiva de una idea de individualidad, como un análogo del individuo real. Cabe observar que, con el predominio de lo que he llamado literatura neurótica romántica, por lo general el individuo tiende a desaparecer de la novela. Su lugar lo ocupa el individuo simbólico que es la propia obra literaria. La concepción naturalista del personaje casi ha desaparecido ya de la intención creadora y del aparato crítico. Porque es verdad que bien pocos son los personajes que recordamos como personalidades en la narrativa reciente. Las recordamos sobre todo en esos casos en los que una sola persona se ha tragado todo el libro: recordamos al protagonista de *El extranjero*, recordamos al protagonista de *El guardián entre el centeno*. Pero eso es debido a la abrumadora presencia del autor; aunque no sea, claro está, en un sentido autobiográfico. Lo que recordamos es al autor mismo; o si no, algo suyo muy significativo. Mientras que cuando pensamos en las obras de Tolstói o de George Eliot no nos acordamos de Tolstói ni de George Eliot, nos acordamos de Dolly, de Kitty, de Stiva, de Dorothea, de Casaubon.

No me resigno a que las cosas tengan que ser así. Porque cuando echo la vista a mi alrededor, el verdadero peligro no radica en que nos resignemos y aceptemos tamaña situación, sino en que se nos llene la boca alabándola. Mas si lo hacemos, habremos dejado de lado algo que es la propia peculiaridad de la prosa narrativa. Puede que la poesía nos cuente alguna verdad, o que intente hacerse pasar por cosa. Será *La vanidad de los deseos humanos* o *El barco ebrio*[37]. Mas la novela tiene que enfrentarse al problema concreto del individuo dentro de la obra. Tiene que resolver ese problema. Y si estoy en lo cierto, mientras lo haga negándole la libertad al individuo creado en la ficción, ya sea porque se limita a convertirlo en una extensión de la mente de su creador, o porque lo trata como si fuera una unidad social convencional, lo más seguro es que acabe fracasando. No hay de qué avergonzarse ante un fracaso como este. Casi todas las obras de arte son un fracaso. Lo que pasa es que este tipo de fracaso en concreto nunca tendría que dejar de preocuparnos. La clase de obras que acaben dando de sí las condiciones sociales que nos ha tocado vivir, sin esfuerzo y con naturalidad, eso ya es harina de otro costal; y también lo es que haya obras

importantes que escapen a estas reglas que aquí esbozo. Aunque me atrevo a decir que, en última instancia, juzgamos a los grandes novelistas por lo hondo que cala en su conciencia el conocimiento que tienen de sus semejantes, y que es esta la verdadera prueba de fuego para el novelista. No obstante, independientemente de qué pensemos sobre el signo de los tiempos, y sobre el valor de lo que he dado en llamar obras neuróticas, sigue siendo importante resistirse a ciertos postulados críticos, y mantener vigentes ciertas varas de medir y comparar. Si no lo hacemos, y si no lo hacemos aproximadamente de la manera que aquí sugiero, seguiremos sin poder comprender ni explicar qué hace que Walter Scott y Tolstói sean mejores, con mucho, que los novelistas contemporáneos más celebrados. Y cuando algo no podemos explicarlo, conviene dejar de creer en ello. Perderemos el sentido de la distancia; y será una pena.

Hoy en día ya no exigimos que la gente que sale en los libros sea como la que va por la calle; solo cuando se siguen unos mínimos de verosimilitud en algún libro de tipo documental. Y puede que nos tiente pasar por alto lo difícil que es crear un personaje libre que sea como la vida misma; o que nos olvidemos de cuánto merece la pena un esfuerzo semejante. Esta pronta rendición de algo que, me parece, es el valor esencial de la prosa narrativa es especialmente peligrosa en un momento en el que la ciencia invita a pensar en la personalidad de forma técnica y compartimentada; un momento en el que la filosofía nos ha dejado sin asideros para pensar la totalidad de la persona y hasta ha distribuido la especie de una visión muy parcial. Tenía razón el señor Eliot cuando denunciaba lo superficial que puede llegar a ser el concepto liberal de la personalidad. Y en cierto sentido, aquí se le pide a la literatura que testifique tanto en defensa nuestra como de sí misma.

Pedirle al novelista que tenga todo esto en cuenta no equivale a pedirle que se convierta en un escritor didáctico. Más bien al contrario, pues como he apuntado, la escritura didáctica es, paradójicamente, la bestia negra de toda visión romántica del arte; e implica la claudicación de los valores que he señalado. Es una falacia que tiene su origen en Kant, y que constituye la esencia del Romanticismo, pensar que la literatura haya de ser lúdica (la

producción de cosas autónomas), o si no didáctica (el enunciado de verdades). Este punto de vista, que condena a la prosa a ser o bien poesía frustrada o bien periodismo, anda desencaminado, según yo lo veo, hasta cuando se aplica a la poesía. Y aplicado a la prosa tiene muchísimo peligro. La prosa narrativa puede de hecho revelar aspectos del mundo que no revelará ninguna de las otras artes. Y para que se dé dicha revelación, es necesaria una disciplina que constituye por excelencia el ejercicio de dicho arte. Y para el caso de la novela, lo más importante que le es dado revelar, aunque no sea lo único, pero sí es con mucho lo más importante, es que existe el resto de la gente.

Lo bueno es que se puede tender la vista hacia Kant y buscar no solo la causa del error, sino también las claves para enmendarlo. Kant contrastó la experiencia de la belleza, la contemplación reposada de lo que no tenía fin en sí mismo y gozaba casi de la condición de objeto, con la experiencia de lo sublime, ese asomarse sobrecogidos a una naturaleza sin límites. Esto último era solo una experiencia espiritual, moral, y no tenía nada que ver con el arte. Pero la experiencia del arte es una experiencia espiritual, y toda teoría del arte debe dar cuenta de ello. Como es lógico, esto se aplica más a unas artes que a otras; y no tenemos espacio en estas líneas para demostrar como una verdad universal la condición absolutamente espiritual de toda experiencia artística. Por lo que toca al hilo de mi argumentación, parece fuera de toda duda que el arte de la novela conduzca a una experiencia espiritual; y ahí quisiera dejar claro que allí donde fracase el espíritu, fracasará también el arte. Kant da pie al error y apunta a cuál puede ser la cura: porque la teoría de lo sublime se puede transformar en una teoría del arte. «Lo sublime» es a la vez gozo y renovación de la potencia del espíritu que atiende a la pujante vastedad sin forma del mundo natural. Y qué cerca está aquí Kant de dar con toda una teoría de la tragedia; solo hace falta pensar en un espectador que mira no a los Alpes, sino al espectáculo de la vida humana.

Es, en efecto, ese caer en la cuenta de que hay una realidad vasta y variada fuera de nosotros lo que nos da una primera sensación de pánico que, toda vez es bien comprendida, se muda en regocijo y potencia

espiritual. Pero lo que nos trae esta experiencia en su grado más contundente no es la visión del mundo natural, sino la de aquello que nos rodea y forma la tupida red de otras personas. Es el espectáculo de lo múltiple, si es que logramos aprehenderlo, y no es tarea fácil, lo que nos brinda el regocijo y la pujanza, y lo que nos recuerda, por usar los términos de Kant, nuestro destino suprasensible. Obviamente, esta aprehensión no concierne solo al arte. Pero el arte, o al menos ciertos tipos de arte, está íntimamente relacionado con ella: falla si falla ella, y allí donde sale airosa, extrae de tamaña fuente su potencia espiritual.

Lo que aquí se vislumbra es muy parecido a la idea que tiene Kant de lo sublime; y, a la vez, presenta con ella diferencias importantes. El hombre kantiano está solo frente a la montaña o el mar y siente que su orgullo los desafía a lomos del poder libre de la razón. Bien es cierto que esa razón permanece en ese instante frustrada y consciente de su incapacidad para lograr entenderlo todo cabalmente; mas no hay lecciones de humildad que extraer de dicha frustración, ni nada que lamentar. Al contrario, trae consigo una conciencia más amplia de cómo aguanta el tipo la razón. Mientras que el hombre que yo tengo en mente, enfrentado a la naturaleza múltiple de lo humano, puede que sienta, además de terror, deleite, mas no superioridad, siempre y cuando vea realmente lo que tiene delante. Experimentará ese agnosticismo sin tintes dramáticos, puesto que no se centra en él mismo, que acompaña a la tolerancia. Entender al resto de la gente es una tarea que no conoce fin. Será este un hombre dueño del espíritu, en el sentido que le dio Pascal cuando dijo: «Cuanto más espíritu tiene uno, más originalidad descubre entre los hombres. La gente corriente no aprecia las diferencias entre los hombres». Y hay una palabra mejor para *espíritu* en este contexto, que no es *razón*; ni siquiera *tolerancia*, sino *amor*.

Cuando el señor Eliot alabó a Jane Austen porque, aunque no tenía el listón muy alto, no fue ella la que lo puso ahí, estaba confundiendo, tal y como sugerí, el alcance de sus logros como creadora (la capacidad que tiene Austen de ver algo fuera de sí misma) con su actitud ante la sociedad que describe (y que le es cara a Eliot porque es una sociedad conservadora). Por su parte, una autora como George Eliot, igual de grande, pero no tan

conservadora, se hace blanco de sus críticas. Sin embargo, cuando pensaba solo en su propia obra y cuando pensaba solamente como escritor, no como político, bien que entendió el señor Eliot el asunto al decir: «El progreso de un artista es un constante autosacrificio, una continua extinción de la personalidad»[38]. Esto es una verdad como un templo. El arte no es expresión de la personalidad, sino más bien cuestión de expulsarse uno mismo de la creación que se trae entre manos. Cualquiera que haya intentado escribir una novela se habrá dado cuenta de esta dificultad, especialmente ardua cuando lo ocupa la creación de personajes de ficción. ¿Seré capaz de representar a algún personaje que no sea yo mismo sin hacerlo pasar por una marioneta convencional? Bien pronto descubre que, por muy «interesado en el resto de la gente» que esté, como se suele decir, no hay interés que valga cuando se trata de crear desde el conocimiento un personaje real que no sea uno mismo. Y me parece que no cabe ver esta imposibilidad como algo espiritual. Porque observar la virtud, la moral tal y como aparece en este contexto, puede arrojar luz sobre la naturaleza de la virtud en general. Y este diagnóstico de los males literarios nos lleva de vuelta a la filosofía moral y a la filosofía del liberalismo.

A la virtud no le concierne de manera directa ni inmediata elegir entre las acciones y las reglas o razones, ni dejar la personalidad en cueros de la noche a la mañana. Su principal preocupación es comprender de manera cabal que existe más gente aparte de nosotros. Este es también el verdadero alcance de la libertad; y es imposible no ver en la creación de una obra de arte una lucha por la libertad. No es libertad el elegir; eso es simplemente el paso que damos cuando ya lo hemos perdido todo. Libertad es conocer, comprender y respetar cosas totalmente ajenas a nosotros mismos. La virtud se lee, según esto, como conocimiento, y nos pone así en relación con la realidad. Los kantianos se equivocaron al dejar a la virtud fuera del conocimiento; y los hegelianos, al hacer de la virtud una forma de autoconocimiento que excluía a los otros. Y ese conocimiento y esa imaginación que constituyen la virtud es precisamente lo que el novelista necesita para respetar la libertad de sus personajes, dejarlos estar, y que a sí mismos se estudien en esa zona de maniobras tan crucial en la que están

intentando aprehender la realidad de otros. Porque el artista es lo análogo al hombre bueno; y en un sentido muy especial, el artista es el hombre bueno: el amante que a sí mismo se anula para dejar que otras cosas sean a través suyo. Y estoy segura de que también eso es lo que Keats quiso decir cuando habló de la «capacidad negativa».

He dado a entender que se hace necesario separar el liberalismo del Romanticismo. Para hacer esto tenemos que estar dispuestos a defender a conciencia una concepción holística del ser humano, ese tipo tan contingente y raro, ese tipo al que John Stuart Mill con tanto amor alcanzó a vislumbrar, pero cuyo derecho a la existencia no supo defender desde un punto de vista filosófico: defenderlo contra la ciencia, contra las teorías políticas, hasta contra algunas formas de literatura. Aquí la prosa narrativa nos vendrá bien para la salud porque nos ayudará a no abandonar el concepto naturalista de personaje; y de paso, saldrá ganando como arte. De lo que tienen que ocuparse la literatura, la moral y la política es de la realidad. David Hume pronunció lo que puede que sea la media verdad más importante en la historia de la filosofía política cuando dijo que podía darse el caso de que algo fuera verdad en política pero que en la realidad fuera falso. Pero ahora parece que lo que es falso en la realidad no puede ser verdad indefinidamente en política; y ya hemos tenido bastante de la noción del ser racional kantiano.

Quiero cerrar estas líneas con dos comentarios de Henry James. El primero es bien conocido, a propósito de Balzac y sus personajes: no es que Balzac ame a toda esa gente porque la conoce, sino que la conoce porque la ama. Y aquí se encierra la esencia de lo que he querido decir en estas páginas. El segundo comentario es el que sigue, y James lo hace por carta. Cita un pasaje de una novela de Pierre Loti en el que describe cómo se enamoran dos personas, y luego dice al respecto:

> Quizá hallen ustedes ahí algo de esa rara elocuencia que es evocación y ritmo y que tanto me fascina a mí: he ahí lo que brinda la literatura en su forma más excelsa, y que constituye su valor soberano y su resistencia a las dentelladas del tiempo.

El eco de estas palabras, que suenan casi como una rareza hoy día, nos recuerda que, después de todo, las novelas se escriben con palabras. He apuntado que sufrimos todavía las consecuencias del ataque romántico a las palabras. El novelista que es poeta o periodista no está empleando la prosa como debiera. Estamos asistiendo a la desaparición de la literatura escrita con palabras; y a la desaparición de la que concibe a la gente tal y como es de verdad. Y con el comentario de Henry James, cabe por fin abordar lo que distingue en última instancia el arte de la vida: la cuestión de la forma. La forma es la tentación del amor, y también su riesgo, ya sea en el arte o en la vida: rematar una situación, resumir un personaje en unas pocas palabras. Mas la diferencia es que el arte sí ha de tener forma, mientras que la vida no tiene por qué. Y todo artista teme y a la vez anhela ese momento en el que se aproxima la necesidad, cuando la forma cristaliza de un modo irrevocable. Todo novelista siente la tentación de pensar que la novela está resuelta como problema, y las dificultades superadas en cuanto la forma se ha desarrollado satisfactoriamente hasta donde daba de sí el mito que la constituye; y los novelistas contemporáneos, si es que estoy en lo cierto, caen a la primera. Pero eso es solo el comienzo. Queda entonces por entablar una batalla mucho más ardua, y es la de evitar que se transforme en algo rígido; y ahí la lucha corresponde a la libre expansión de los personajes individuales contra la forma. Lo que hay que respetar aquí por encima de todo es la contingencia de los personajes. Hay que defender la contingencia porque es la esencia de la personalidad. Y es aquí donde toca no olvidar algo muy importante, y es que la novela se escribe con palabras; no olvidar, en definitiva, esa «elocuencia que es evocación y ritmo» de la que hablaba Henry James. Una novela tiene que ser una casa a la medida de los personajes libres que la habitan. Y combinar la forma con el respeto a la realidad en toda su contingencia, sus usos y rarezas es el más elevado arte de la prosa.*39

33 Definición, según Alexander Pope, del verdadero arte de ingenio, que más que crear de manera exenta, ilumina por dentro lo creado sujeto a las reglas de creación. La cita es del verso 298 de su poema *An Essay on Criticism* [Ensayo sobre la crítica], escrito en 1711, del que no se ha encontrado traducción en castellano.

34 T. S. Eliot, «Shakespeare y el estoicismo de Séneca», en *La aventura sin fin*, traducción de Juan Antonio Montiel, Lumen, Barcelona, 2011, pág. 169.

35 Lev N. Tolstói, *¿Qué es el arte?, op. cit*., pág. 169.

36 En *After Strange Gods* [En pos de extraños dioses], sin traducción conocida al castellano.

37 Poemas respectivamente de Samuel Johnson y Arthur Rimbaud.

38 T. S. Eliot, «La tradición y el talento individual», en *El bosque sagrado*, traducción de Ignacio Rey Agudo, Langre, Madrid, 2004, pág. 227.

39* Ensayo aparecido en *Yale Review* en diciembre de 1959.

CONTRA LAS COSAS SIN GRACIA

Me gustaría exponer una serie de quejas que tienen que ver, más que nada, con la prosa, no con la poesía; y sobre todo con la novela, no con el teatro; y que son quejas breves, simplificadas y abstractas; puede que hasta estrechas de miras. No deberían interpretarse como una descripción al pie de la letra de cuál ha de ser la «función del escritor». La función del escritor es escribir el mejor libro que le sea dado escribir. Mis comentarios tienen más que ver con el contexto que sirve de marco a la literatura actual en las democracias liberales en general, y en aquellas que cuentan con un estado de bienestar en particular; y, como tales, no difieren de los que expondría cualquier crítico que se tomase en serio su trabajo.

Vivimos en una época científica y antimetafísica en la que los dogmas, las imágenes y los preceptos de la religión han perdido gran parte del poder que tenían antes. Estamos todavía convalecientes, después de haber sufrido dos guerras y la experiencia traumática que supuso Hitler. Somos, además, los herederos de la Ilustración, el Romanticismo y la tradición liberal. He aquí las mimbres con las que se teje este dilema nuestro cuyo rasgo primordial, según yo lo veo, es que nos hemos quedado con una idea demasiado superficial y endeble de la personalidad humana. Paso a explicar este punto.

La filosofía, al igual que los periódicos, es tanto guía como espejo de su tiempo. Echemos un rápido vistazo a la filosofía anglosajona y a la filosofía francesa, para ver qué imagen de la personalidad humana sacamos de estos dos pozos de sabiduría. Quienes más hondamente han influido en la filosofía anglosajona han sido Hume y Kant: hoy día, si se mira al trasluz, cuesta bien poco ver la influencia de estos dos grandes pensadores en la concepción filosófica que tenemos de la persona. Concepción que pasa por

juntar en uno el behaviorismo materialista y esa visión dramática que ve el individuo como una voluntad solitaria. Y ahí se apoyan los dos mutuamente de manera sutil. De Hume, a través de Bertrand Russell, con la inestimable ayuda de la lógica matemática y de la ciencia, nos llega la idea de que la realidad no es a fin de cuentas más que cierto número de átomos materiales, y que todo discurso cargado de significación ha de relacionarse directa o indirectamente con la realidad así concebida. El compendio de más feliz expresión de esta postura lo constituye el *Tractatus* de Wittgenstein. La filosofía reciente, sobre todo las últimas obras de Wittgenstein, y la de Gilbert Ryle de ellas derivada, ha cambiado un poco esta visión. Atrás queda la imagen de los átomos de Hume, reemplazada ahora por un tipo de análisis conceptual (digno de admiración en muchos puntos) que recalca que los conceptos dependen de manera estructural del lenguaje público en el que se enmarcan. Este análisis tiene su impacto en la filosofía de la mente, donde ha mutado en behaviorismo. Por resumir sus preceptos: la existencia de mi vida interior queda verificada, tanto para mí como para los otros, únicamente cuando le aplico conceptos que hago públicos; conceptos que solo podemos construir tomando como base el comportamiento explícitamente manifiesto.

He aquí una de las dos caras de la moneda, la que recoge la efigie de Hume y lo que vino después de él. En la otra cara aparece la imagen del individuo como una voluntad libre y racional; y dimana de la filosofía de Kant, y también de Hobbes y de Bentham, a través de John Stuart Mill. Quitémosle el fondo metafísico de Kant, y este individuo se queda solo. (Aunque también lo esté, en cierto sentido, en la visión de Kant; es decir, que en esta última tampoco se enfrenta a otros individuos reales y diferentes a él). Pongámosle un poco de optimismo utilitario y ya podemos empezar a educarlo. Y si añadimos algo de psicología contemporánea, entonces hasta lo vemos capaz de conocerse a sí mismo poniendo en práctica métodos que se compadecen con la ciencia y el sentido común. Y ahí tenemos al hombre contemporáneo tal y como aparece en muchos tratados de ética publicados en los últimos años; y, creo que también y en gran medida, en la conciencia de la gente.

Hallamos un retrato refinado de este hombre, por ejemplo, en el libro de Stuart Hampshire *Thought and Action* [Pensamiento y acción]. Es racional y del todo libre, aunque el grado de conciencia que tiene de sí mismo varía de un individuo a otro, tal y como ampara la ley y aconseja el más mínimo sentido común. Moralmente hablando, reina sobre todo lo que abarca y es el único responsable de sus actos. Nada lo trasciende. El lenguaje moral que usa apunta siempre a lo más práctico: es el instrumento con el que se decanta por una u otra opción, lo que señala por dónde van sus preferencias. Su vida interior queda resuelta en actos y alternativas; y en creencias, que también son actos, dado que la única forma de identificar una creencia es a través de su expresión. Lo que argumenta en lo moral va referido a los hechos empíricos que refrendará con decisiones. Solo le hace falta una palabra moral: *bueno* (o *correcto*), la palabra que encarna la decisión. La racionalidad la expresa a través de la conciencia que tiene de los hechos, ya se refieran estos al mundo o a él mismo. La virtud más importante para él es la sinceridad.

Puestos a mirar a la filosofía francesa, al menos a esos autores que más han calado en la imaginación de la gente, vale decir, a la obra de Jean-Paul Sartre, se vislumbra idéntico panorama. Y es interesante constatar lo muy kantiano que es dicho horizonte, pese a lo mucho que Sartre le debe a las fuentes hegelianas. Vuelve a representarse al individuo como un ser solitario y enteramente libre. No hay realidad trascendente ni grados de libertad. Hay, por una parte, toda la amalgama de deseos psicológicos y hábitos y prejuicios sociales; y por otra está la voluntad. Se escenifican, cómo no, algunos episodios dramáticos en el escenario del alma que son de cariz más hegeliano, pero la voluntad permanece aislada. De ahí la *angoisse*. De ahí, también, ese aroma esencialmente antiburgués que tiene la filosofía de Sartre, y que la hace tan atractiva a muchos intelectuales: para todos ellos es una alternativa a la imagen tradicional y mundana de la personalidad con sus virtudes que alimenta las sospechas de *mauvaise foi* [mala fe]. Nuevamente, la única virtud real es la sinceridad. Y creo que no es poco mérito que, por mucho que se critique a Sartre desde el punto de vista filosófico y desde otros frentes, la contundencia de este relato se haya

apoderado de nuestra imaginación. Hasta quedaría dentro de lo posible que la crítica marxista viniera a decir que representa la esencia de la teoría liberal de la personalidad.

Se dirá que otras teorías fenomenológicas (dejando a un lado el marxismo) han intentado hacer lo que Sartre no pudo, y que hay filósofos notables que nos han brindado una imagen bien distinta del alma. Cierto es. Sin embargo, hasta donde llega mi conocimiento de dicho panorama, no creo que exista un relato de la personalidad humana que no sea marxista, surgido de la fenomenología, que diste mucho del que acabo de describir y le pueda hacer sombra en capacidad de inventiva. Habrá hasta quien piense que la filosofía no puede dar de sí un relato tal. No estoy segura de eso, ni me ocupo en estas líneas de un asunto de tan largo alcance. Me limito a expresar lo que creo: y es que, por lo que respecta al ámbito liberal, la filosofía no está en condiciones hoy día de ofrecernos un retrato alternativo del alma que aspire como este a ser completo y tenga una vigencia parecida. Y dicho esto, vuelvo ahora a Inglaterra y a la tradición anglosajona.

El estado de bienestar es fruto, sobre todo, del pensamiento y del empeño socialista. Da la impresión de que, gracias a él, cierta lucha ha tocado a su fin; y, después de ella, hemos bajado un poco la guardia en lo más básico. Si comparamos las palabras que vieron nacer la constitución del Partido Laborista con las que esgrimen ahora sus sucesores, se aprecia un empobrecimiento de lenguaje y pensamiento que es muy típico. El estado de bienestar es la recompensa del «empirismo en política». Representa para nosotros una serie de fines cuya consecución es más que deseable, pero cuyo efecto ha sido bastante limitado; y, sobre todo, es que son fines que, para concebirlos, no ha hecho falta manejar términos teóricos. Además, al perseguirlos, al consentir que su larga sombra se proyectara sobre la predisposición teórica que brota de manera natural en nuestro panorama político hasta llegar a dominarla, hemos perdido en gran medida nuestras teorías. Central a nuestra concepción del ser humano sigue siendo una versión descafeinada de la ecuación de Stuart Mill: felicidad es igual a libertad es igual a personalidad. Teníamos que habernos rebelado contra el utilitarismo; mas por múltiples razones no lo hemos hecho. En 1905, John

Maynard Keynes y sus amigos acogieron con los brazos abiertos la filosofía de G. E. Moore porque volvía a introducir en la ecuación la idea de experiencia; porque le quitaba protagonismo a los mecanismos de acción y se lo daba a la vida interior. Pero la «experiencia» de Moore era un concepto demasiado superficial; y la edad de la ciencia, que tiene objetivos sencillos, empíricos y al alcance de la mano, ha preferido una filosofía más behaviorista.

¿Qué hemos perdido en todo esto? Y ¿qué es lo que quizá nunca tuvimos? Hemos sufrido una pérdida brutal de conceptos, la pérdida de un vocabulario político y moral. Ya no desplegamos encima de la mesa una carta exhaustiva de navegación para orientarnos, un mapa que incluya las múltiples virtudes del hombre y la sociedad. No vemos ya al hombre enmarcado en un contexto de valores, de realidades que lo trascienden. Nos lo imaginamos como una voluntad desnuda muy valiente, rodeada de un mundo empírico bien fácil de comprender. Hemos sustituido la ardua idea de la verdad por una idea facilona de la sinceridad. Pero lo que nunca hemos tenido, eso está claro, es una teoría liberal de la personalidad que fuera satisfactoria; una teoría del hombre como ser libre y exento, en relación con un mundo rico y complejo del que, en tanto ser moral que es, tiene mucho que aprender. Nos hemos tragado entera la teoría liberal porque queríamos animar a la gente a que se creyera libre; a costa de prescindir del contexto.

No hemos logrado resolver los problemas relativos a la personalidad humana que en su día planteó la Ilustración. Nos ha deslumbrado la variedad de conceptos entre los que podíamos elegir, pero hemos dejado escapar la verdadera pregunta: y resulta que ahora, de forma harto curiosa, nos vemos en una situación análoga a la del siglo XVIII. Mantenemos el optimismo racionalista que nos hace ver los beneficiosos resultados que tiene la educación, o más bien, la tecnología. Esto lo combinamos con una concepción romántica de la condición humana, una imagen del individuo como un ser despojado y solitario: una concepción que ha ganado en intensidad después de Hitler.

El siglo XVIII fue una época de alegorías racionalistas y fábulas morales. El XIX fue, *grosso modo*, la época dorada de la novela: y la novela proliferó gracias a la fusión dinámica de la idea de persona con la idea de clase. Como la sociedad del siglo XIX era dinámica e interesante, y (por usar un término marxista) cabía la posibilidad de ver fundidos en uno el tipo y el individuo, se pudo dejar para más tarde la solución al problema planteado en el siglo XVIII. Para tan tarde se dejó que ha llegado a nuestros días sin resolverse. Y ahora que la estructura de la sociedad es menos interesante y está menos viva de lo que lo estaba en el siglo XIX; ahora que la economía del estado de bienestar ha prescindido de algunas de las motivaciones que teníamos para pensar; ahora que acatamos sin rechistar los valores de la ciencia, nos enfrentamos, aturdidos, dando palos de ciego, a un dilema que lleva con nosotros en forma larvada desde la Ilustración, o desde el inicio del liberalismo moderno, allí donde se prefiera fijar con exactitud la fecha.

Si comparamos la literatura del siglo XX con la del siglo XIX, podremos apreciar contrastes muy significativos. Ya dije que, en cierto sentido, estamos de vuelta en el siglo XVIII, la era de las alegorías racionalistas y las fábulas morales; la era en la que solo había una idea de la naturaleza humana, y no tenía fisuras. La novela decimonónica (hago uso de estos términos de manera un tanto temeraria, generalizando quizá, pero claro que había excepciones) no se ocupaba de la «condición humana»; lo que más le concernía eran los diversos individuos reales que entraban en conflicto en el seno de aquella sociedad. La novela del siglo XX surge por pura cristalización; o bien arrimada al periodismo. Es decir: nos encontramos delante de un objeto pequeño que casi alcanza la categoría de alegórico y retrata la condición humana sin el concurso de «personajes» tal y como eran entendidos en el siglo XIX; o bien se trata de un objeto vasto e informe de naturaleza prácticamente documental, un engendro amorfo de la novela decimonónica que cuenta, echando mano de personajes sin personalidad ni colorido, alguna historia de manera franca sazonada con hechos empíricos. Ninguna de estas dos formas de entender la literatura aborda el problema que mencioné más arriba.

Conviene apuntar sin demora que entre estas dos variedades de nuestra prosa narrativa, la cristalina y la periodística, las obras cristalinas suelen ser las mejores. Responden al prurito de los escritores que más en serio se lo toman. Podemos traer a colación la idea de la «falta de gracia» que asociamos con el movimiento simbolista; con escritores como T. E. Hulme, T. S. Eliot, Paul Valery y Wittgenstein. Esta «falta de gracia» (entendida como un ejercicio de autocontención que busca la pequeñez, la claridad por encima de todas las cosas) es la bestia negra del Romanticismo. Es más: se trata del propio Romanticismo en su fase terminal. El símbolo que a sí mismo se contiene, que es puro y límpido, paradigma, por cierto, de lo que Kant, el ancestro que el Romanticismo comparte con el liberalismo, quería que fuera el arte, es análogo al individuo solitario y autosuficiente. Es lo que queda de lo ultraterreno del Romanticismo cuando los elementos de «desorden» humanitario y revolucionario han perdido fuste. La tentación del arte es ofrecer consuelo y en ella cae toda obra, excepto las más grandes. El escritor contemporáneo, temeroso de la tecnología y abandonado por la filosofía (en Inglaterra), y sometido a una dieta de teorías dramáticas simplificadas (en Francia), busca consolarnos con mitos o con historias.

A modo de regla general: la verdad de este escritor es su sinceridad; la imaginación, su fantasía. La fantasía opera o bien con ensoñaciones sin forma (la historia periodística) o bien con pequeños mitos, juguetes, cristalitos. Cada uno a su manera crea lo que podríamos llamar la «necesidad de soñar». Ninguno agarra el toro de la realidad por los cuernos: de ahí que caigan en la «fantasía», que no utilicen la «imaginación».

El hogar a la medida del símbolo, en el sentido «simbolista», es la poesía. E incluso ahí puede que no las tenga todas consigo, dado que hay algo en el simbolismo que es hostil a las palabras, aunque son lo que constituye el poema, no lo olvidemos. Con toda seguridad, la invasión de otros ámbitos por parte de lo que para abreviar he llamado «ideales simbolistas» ha provocado el declive de la prosa de ficción. Ya no está de moda la elocuencia; hasta el estilo ha pasado de moda, si no es en el sentido más austero del término.

T. S. Eliot y Jean-Paul Sartre, que no tienen nada que ver como pensadores, comparten, sin embargo, cierta tendencia a subestimar la prosa de ficción y negarle su función imaginativa. La poesía es la creación de objetos lingüísticos que aspiran a la cualidad de cosa; la prosa es utilizada para explicar y exponer; es sobre todo didáctica, documental, informativa. La mejor prosa es aquella que es transparente; y, a falta de nada mejor, pues hay que escribirla con palabras. El estilista contemporáneo más influyente es Hemingway. Sería prácticamente inconcebible ahora que alguien escribiera como Landor[40]. De hecho, la mayor parte de las novelas inglesas contemporáneas ni siquiera están escritas, en el sentido pleno de la palabra. Me queda la sensación de que podrían haberse expresado en cualquier otro medio del ámbito creativo y no se perdería gran cosa. Tiene que venir un extranjero como Nabokov o un irlandés como Beckett para animar el lenguaje de la prosa e insuflarle un hálito imaginativo que pueda ejercer por derecho propio.

Cuando dijo que el arte era una expresión de la percepción religiosa de la época, Tosltói se acercó más a la verdad que Kant, quien lo vio como un revolcón que se daba la imaginación con el entendimiento. La conexión entre el arte y la vida moral ha languidecido porque se está perdiendo el sentido de la forma y la estructura en el propio ámbito de la moral. El behaviorismo lingüístico y existencialista, nuestra filosofía romántica, ha reducido el vocabulario que manejamos, simplificando y empobreciendo nuestra visión de la vida interior. Es lógico que una sociedad democrática liberal no se ocupe de las técnicas de mejora, no quiera admitir que la virtud es el conocimiento, haga hincapié en las alternativas a expensas de la visión; lógico, y normal, que en un estado de bienestar se nos quiten las ganas de investigar los propios cimientos de la sociedad democrática liberal. Se nos ha animado a pensar que somos completamente libres y responsables, y ello con fines políticos; como si ya supiéramos todo lo que hay que saber sobre los fines verdaderamente importantes de la vida. Aunque esto es una de esas cosas que Hume dijo que podían ser verdad en política pero falsas en la realidad; y ¿de verdad que es verdad en política?

Nos hace falta un liberalismo que vaya más allá de Kant y del Romanticismo; que ofrezca una imagen distinta de la libertad.

Llegar a ser libre es más difícil técnicamente de lo que John Stuart Mill pensaba. Nos hacen falta más conceptos que los que los filósofos han puesto a nuestro alcance. Nos hace falta algo que nos ayude a pensar la libertad en grados; y a imaginarnos, en un sentido no metafísico, ni totalitario, ni religioso, la trascendencia de la realidad. Una fe en la ciencia que no la cuestiona, sumada a la creencia de que somos del todo racionales y completamente libres, engendra una falta de curiosidad por el mundo real que es perniciosa, un fracaso a la hora de percatarse de las dificultades que encierra conocer dicho mundo. Tenemos que dejar atrás el concepto de sinceridad, que es muy egocéntrico, y volver a valorar el concepto de verdad, más centrado en los otros. No estamos aquí para elegir de manera aislada y libre: no somos soberanos de lo que la vista abarca, sino criaturas ignorantes inmersas en una realidad cuya naturaleza tienta a la fantasía a que la deformemos sin piedad ni tregua. La imagen que tenemos hoy en día de la libertad nos la pinta como algo fácil, de ensueño; cuando lo que haría falta es un renovado sentido de lo difícil y compleja que es la vida moral y la opacidad de las personas. Nos hacen falta más conceptos que nos ayuden a imaginar la sustancia de nuestro ser; porque el progreso moral acontece cuando se enriquecen y ahondan los conceptos. Simone Weil dijo que la moral era cuestión de prestar atención, no de tener voluntad. Nos hace falta un nuevo vocabulario de la atención.

Y es aquí donde la literatura me parece tan importante; sobre todo después de que haya asumido parte de la tarea que desempeñaba antes la filosofía. A través de la literatura nos es dado descubrir un nuevo sentido de la densidad de nuestra vida. La literatura nos pertrechará contra la consolación y la fantasía; y puede ayudarnos, convalecientes como estamos de los males del Romanticismo. Si cabe afirmar que la literatura tenga una función, esa es, sin duda, su función. Mas, para llevarla a cabo, la prosa tiene que recuperar su pasada gloria: hemos de volver a la elocuencia y al discurso. La elocuencia la relacionaría con la tentativa de decir la verdad. Y pienso aquí en la obra de Albert Camus. Él sí que escribió sus novelas, en el sentido

pleno del verbo escribir; pero la última, aunque haya chocado menos y no haya cosechado tanto éxito como las dos primeras, me parece más comprometida con la verdad: e ilustra eso que digo de la elocuencia.

Es curioso que la literatura contemporánea, tan preocupada por plasmar la violencia, contenga muy pocos retratos convincentes del mal.

Esta incapacidad para imaginar el mal es consecuencia de la imagen que tenemos de nosotros mismos: trazada con rasgos superficiales y dramáticos y, pese a Hitler, bastante optimistas. Síntoma de esta situación son las dificultades que tenemos con la forma, con las imágenes: la tendencia a crear obras que son, o bien cristalinas, o bien periodísticas. La propia forma puede ser una tentación, pues hará de la obra de arte un pequeño mito que a sí mismo se contiene como individuo y que, de hecho, a sí mismo se contenta. Hay que desviar la atención del Romanticismo y su necesidad de consolación y ensueño; desviarla del símbolo sin gracia, el falso individuo, la falsa totalidad, y fijarla en el ser humano real, impenetrable. No en vano, el postulado fundamental del liberalismo es que esta persona tiene enjundia, es impenetrable, individual, indefinible y valiosa.

Y aquí es donde siempre me choco con el marxismo; por mucho que me ponga a criticar lo huera que es la idea liberal de libertad, por mucho que hable de restaurar la unidad perdida. Para fundamentar la imaginación y no dejarse llevar por la fantasía, hay que entender bien esto y respetar la contingencia. El sentido de la forma, que es una faceta más del ansia de consolación, puede poner en peligro otro sentido: el de realidad, entendida como un profuso marco que, si nos acercamos a él, se aleja. A las consolaciones de la forma, a la obra limpia y cristalina, al mito hecho fantasía simplificada hay que oponerle el poder destructivo de la idea naturalista de personaje, aunque ahora no esté de moda.

La gente real tiene el poder de destruir el mito; del mismo modo que la contingencia destruye la fantasía y abre camino a la imaginación. Pensemos en los rusos, esos grandes maestros de la contingencia. Aunque un exceso de contingencia, es verdad, puede acabar transformando el arte en periodismo. Pero, dado que la realidad está incompleta, al arte no debería darle tanto miedo la falta de completitud. La literatura tiene que escenificar

siempre una batalla entre la gente real y las imágenes; y lo que ahora mismo le falta es un concepto mucho más fundamentado y complejo de la gente, no de las imágenes.

Nos hemos quedado huérfanos de conceptos en moral y en política. La literatura, a la vez que se cura sus propios males, nos puede dar un nuevo vocabulario de la experiencia y una imagen más fidedigna de la libertad. De suerte que, con un sentido renovado de la distancia, no olvidemos que el arte también habita esa región en la que todo empeño humano es un fracaso. Quizá sea Shakespeare el único capaz de crear tanto imágenes como personas al nivel más alto de exigencia; porque hasta *Hamlet* parece de segunda fila si se lo compara con *El rey Lear*. Solo el arte más grande infunde vigor y no consuelo; y solo él tira por tierra todo intento por nuestra parte, según palabras de W. H. Auden, de utilizarlo como magia.*[41]

[40] Walter Savage Landor (1775-1864), poeta inglés de gran originalidad, riqueza de léxico y cierto conceptualismo.

[41]* Ensayo aparecido en la revista *Encounter* en enero de 1961.